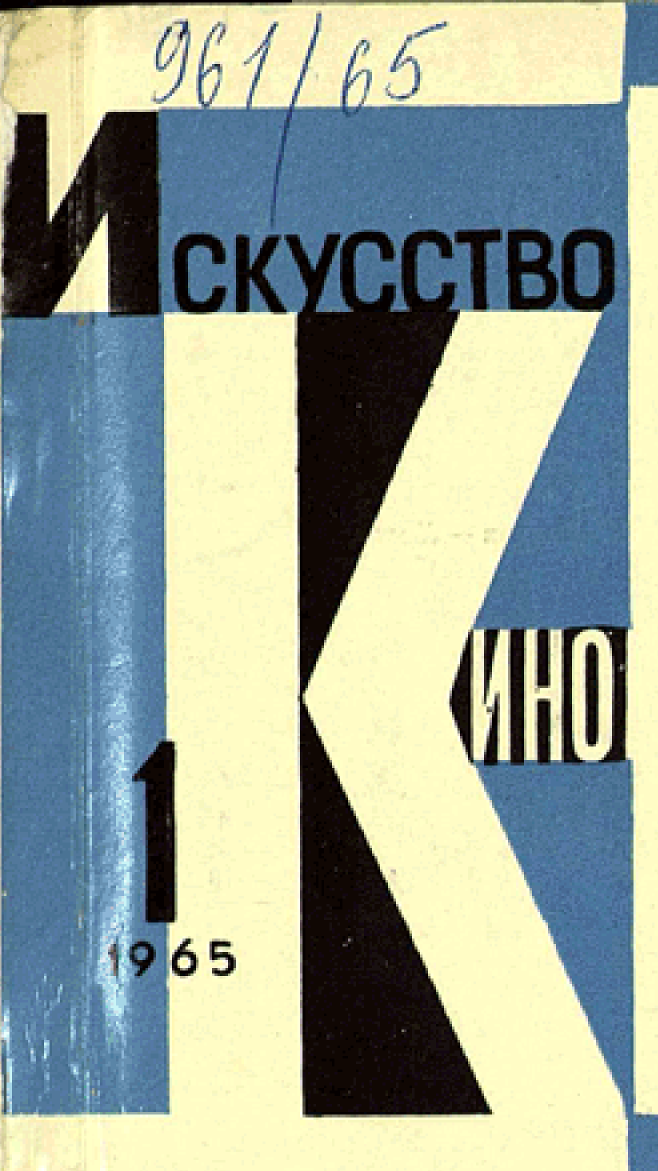
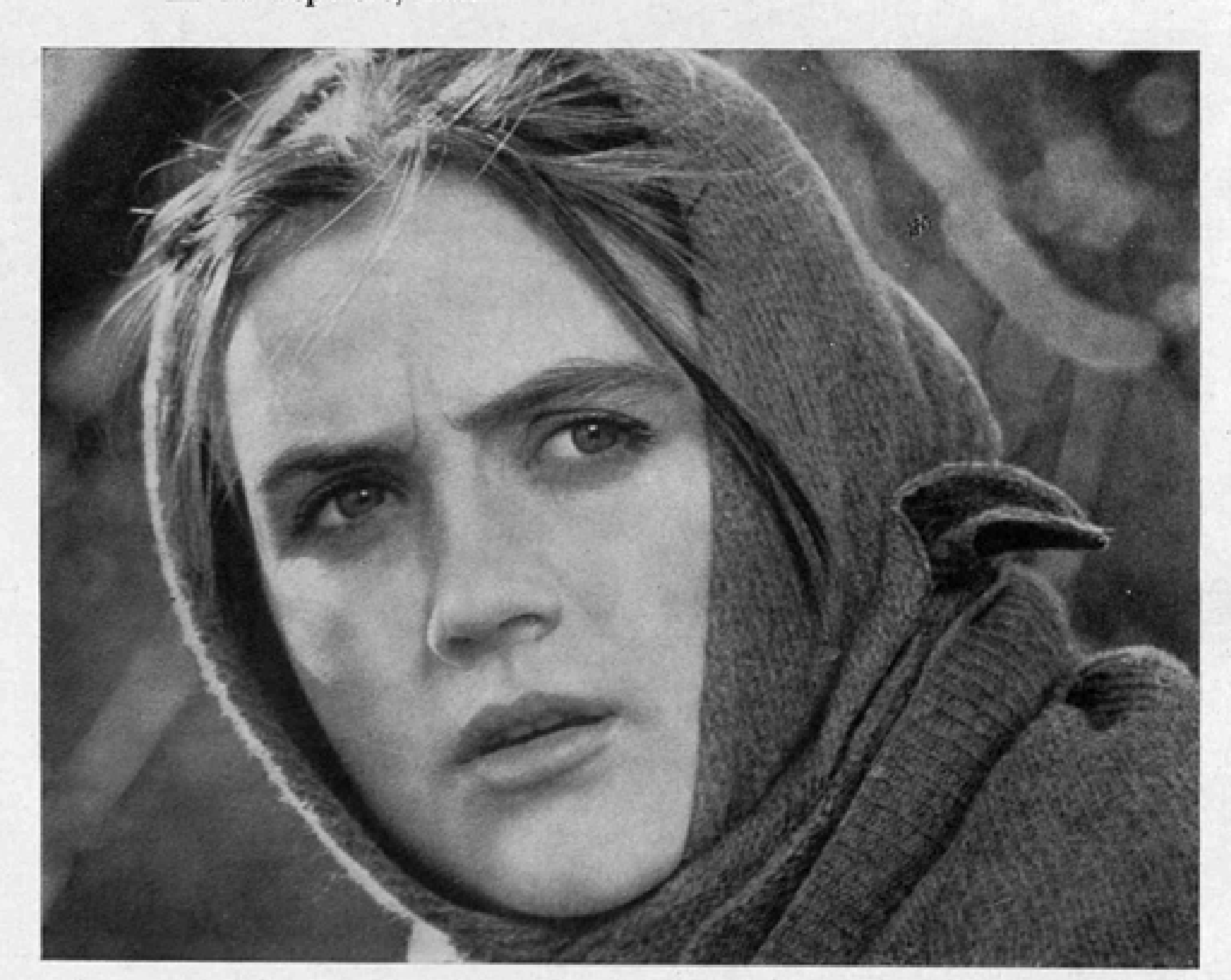


В НОМЕРЕ:

К. Лавров — Лапин

«ВЕРЬТЕ МНЕ, ЛЮДИ»

Сценарий Ю. Германа. Постановка И. Гурина, В. Беренштейна. Оператор М. Кириллов. Художники В. Бирюкова, П. Пашкевич. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1964.



И. Бунина — Нина

Содержание

На первой странице обложки кадр из фильма «Председатель». Сценарий Ю. Нагибина. Постановка А. Салтыкова. Оператор В. Николаев. Художник С. Ушаков. «Мосфильм», 1964.
В центре: М. Ульянов — Егор Трубников

IN THIS ISSUE

Редакционная коллегия и редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляют с шестидесятилетием Сергея Иосифовича Юткевича — кинорежиссера, театрального режиссера, художника, теоретика, писателя, критика... От души желаем дорогому другу здоровья, бодрости, исполнения всех творческих замыслов!

Первые книги...

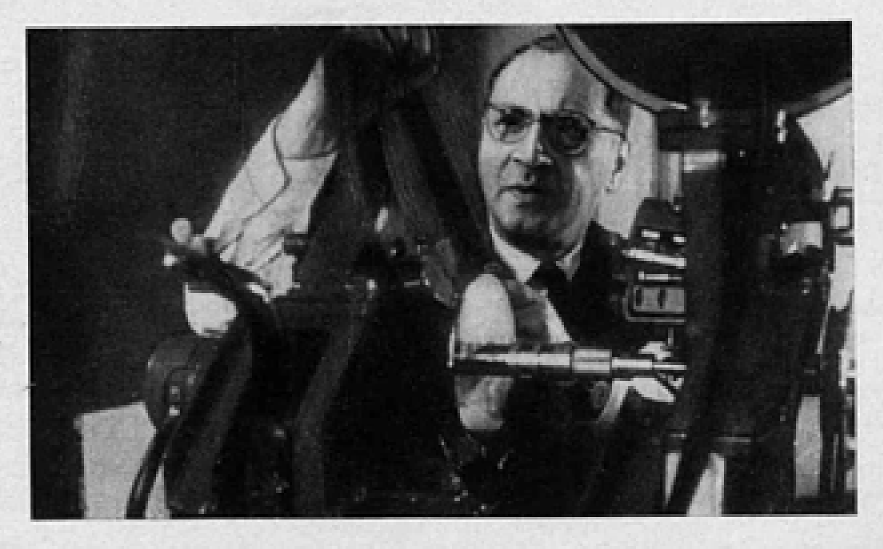
... и дружеские шаржи
(Ч. Чаплин, Г. Ллойд и Б. Китон)

На съемках документального фильма
«Анкара — сердце Турции»

Когда создавались первые
художественные фильмы

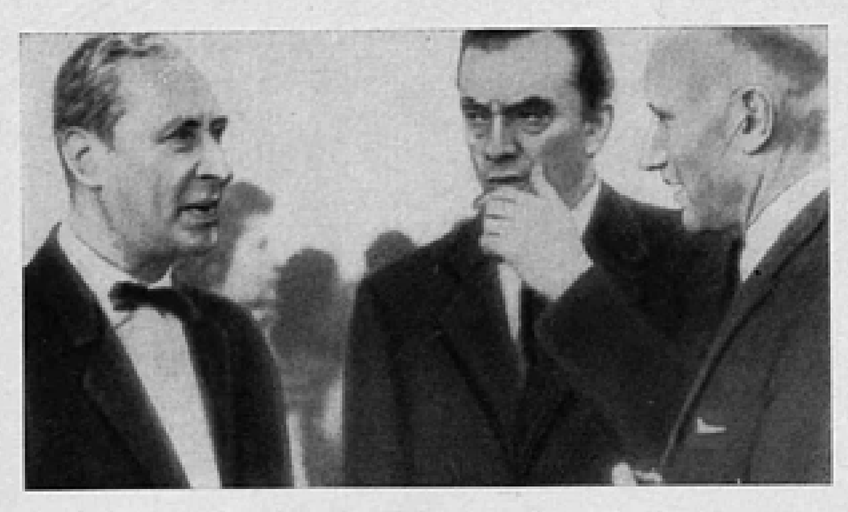
Образ Ленина... Более
четверти века отданы
любимой теме

На съемках фильма «Отелло»: Сергей Бондарчук, Сергей Юткевич, Ирина Скобцева



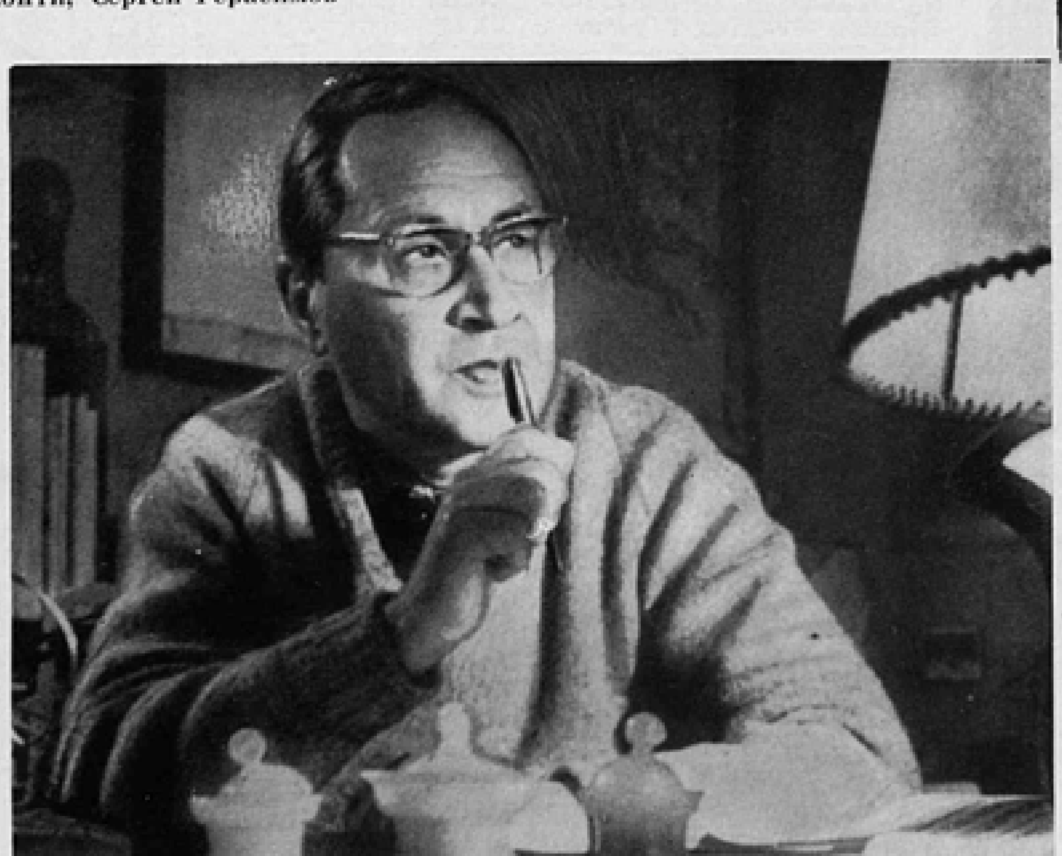
В монтажной

На кинофестивале в Канне: Пабло Пикассо, Жан Кокто, Сергей Юткевич, Татьяна Самойлова, Сергей Урусевский

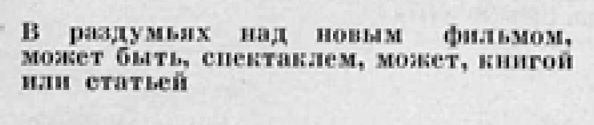


На кинофестивале в Москве: Сергей Юткевич, Лукино Висконти, Сергей Герасимов

На репетициях в Студенческом театре МГУ



В раздумьях над новым фильмом, может быть, спектаклем, может, книгой или статьей



Эскизы художника Н. Усачева к новому фильму «Мы — русский народ» (по Вс. Вишневскому). Постановка В. Строевой. «Мосфильм»

Искусство Кино
1
1965
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 35-й

С. ФРЕЙЛИХ

Молодость фильма

1

На экран вернулась «Молодая гвардия». Картина была поставлена 16 лет назад, с тех пор многое изменилось в жизни и в искусстве. Изменились и зрители — выросло новое поколение молодежи, для которого фильм этот — уже история.

Премьера новой редакции фильма в Московском университете была для него настоящим испытанием.

Я был на этой премьере, имел честь представлять картину и ее создателей, а потом пережить вместе с ними минуты неповторимого волнения.

Как жаль, что звукооператоры не записали в этот вечер настроение кинозала на Ленинских горах.

Фонограмма объяснила бы нам, как происходит таинственное сближение экрана и зала. Где именно смеются, а где плачут, где возникает шум, а где воцаряется мертвая тишина.

В фильме Сергея Герасимова «Молодая гвардия» актеры знали не только сценарий, но и всю жизнь героев, они не показывали их, а сами были ими и заставляли ими быть зрителей.

Именно это произошло в тот вечер: молодежь 1964 года снова жила страстями краснодонцев, и это значит, что картина не устарела.

Недавно на экран вернулись произведения еще более старые, картины 30-х годов — довженковский «Щорс» и «Чапаев» братьев Васильевых.

Скоро, озвученный, выйдет на экран «Октябрь» Эйзенштейна, чтобы, как и «Потемкин», утвердиться в современном репертуаре.

Почему это происходит? Потому что хотят этого прокатчики? Наивно было бы так думать. Нужно, чтобы зрители желали смотреть эти картины, чтобы картины по-прежнему доставляли им эстетическое наслаждение.

Картины 20-х, 30-х и 40-х годов встретились на экране, и мы лучше видим их связь и их значение для современных творческих исканий.

2

В чем, например, секрет неувядания «Броненосца «Потемкин»?

Разумеется, прежде всего в его мысли, в его пафосе.

Время открыло в картине новые глубины, она приобрела общечеловеческое значение.

Драматическая ситуация «Потемкина» оказалась типической ситуацией XX века, главным содержанием которого является переход от старого обще-

«Молодая гвардия». Вверху — кадр из фильма; справа: С. Гурзо — Сергей Тюленин; Н. Мордюкова — Уля Громова

ства к социализму. Уловив начало этого перехода, «Потемкин» сам стал явлением новой действительности. «Потемкин» сблизил экран с практической деятельностью масс. Народ увидел себя на экране без грима, без поддельного драматизма.

Поэтика «Потемкина» сложилась, чтоб показать революционную массу.

«Чапаев» поставил проблему личности в революции.

Искусство социалистического реализма обнаружило новые возможности исследовать человека и его связи с изменившимся миром. Васильевы в «Чапаеве» показали, как изменился и сам человек.

Огромное значение в картине приобретает искусство актера. Роль Чапаева — подвиг Бориса Бабочкина, он не только сочувствует Чапаеву и понимает его, он живет на экране его жизнью.

Правота и величие Чапаева поэтичны, потому что он нуждался в напряжении духовных сил для достижения цели. Чапаев должен переделать не только своих бойцов, но и самого себя. В этом драматизм и сложность его характера; собственно, мы с ним расстаемся, когда он еще не изжил своих привычек партизанского командира — он гибнет от своей беспечности.

Фурманов писал в своей повести, которая легла в основу фильма: «...Дать ли Чапая действительно с мелочами, с грехами, со всей человеческой требухой или, как обычно, дать фигуру фантастическую, то есть хотя и яркую, но во многом кастрированную? Склоняюсь больше к первому».

По этому пути пошли и Васильевы.

Мы видели Чапаева и отважным, и задумчивым, и жестоким, и добрым, и бешеным в своей ярости, и застенчивым, и подозрительным, и доверчивым, видели и опрокидывающим противника и усталым. Мы видели его легендарным и видели смешным.

«Чапаев» Васильевых мог возникнуть только в звуковом кино: сложность характера героя едва ли выразить средствами пластики.

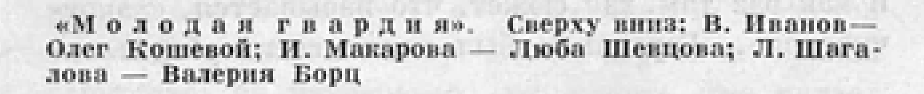
В немом «Потемкине» о Вакулинчуке мы узнали все, что должны были узнать, хотя герой был показан только в одном состоянии — воодушевлении. Вакулинчука играл профессиональный актер А. Антонов, но использованы прежде всего его типажные свойства, его внешность, сильный поворот шеи, выразительное лицо. Образ революционного матроса, чью смерть мы должны пережить, создается средствами пластическими.

Лицо тяжело раненного Вакулинчука, подобно скульптуре Лаокоона, не обезображено страданием, даже умирая и падая в воду, он на миг виснет на якоре в выражении спокойного величия.

Такое изображение человека было возможно в картине, показывающей жизнь массы. Каждый человек дан в том или ином состоянии. Люди здесь — это *разные* состояния *одной* массы.

В «Чапаеве» *один* человек показан в *разных* состояниях. В Чапаеве жили противодействующие друг другу побуждения. Чтобы это обнажить — требовался драматический сюжет.

Васильевы, экранизируя повесть Фурманова, рассказ превратили в действие. Отобрав нужные для фильма ситуации, они по-новому увязали их. При



«*Молодая гвардия*». Сверху вниз: В. Иванов — Олег Кошевой; И. Макарова — Люба Шевцова; Л. Шагалова — Валерия Борц

этом они меняли последовательность событий, чтобы придать действию нарастающее движение за счет его внутренней энергии.

Когда Чапаев вылетает на коне с шашкой, он так же неуемен, как в той сцене, где незаслуженно распекал ветеринарных врачей. В отличие от упрощенных произведений, где герой, «исправившись», теряет для нас интерес, Чапаев не «исправляется», просто его достоинства были продолжением его недостатков. Герой благодаря этому имеет второй план — Чапаев мог стать Григорием Мелеховым, но он стал именно Чапаевым, потому что слился с революцией. Он стал тем, чем должен был стать, и стал именно здесь, в сцене атаки. В этой сцене замыкается композиция картины. Здесь центр ее равновесия, ее гармонии.

То, чем был «Потемкин» для 20-х годов, «Чапаев» стал для 30-х, когда на смену немому кино пришло звуковое.

Потом наступил новый этап, современное кино как бы синтезировало опыт 20-х и 30-х годов. Найдены новые возможности для изображения человека. Появились такие картины, как «Судьба человека», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство», «Живые и мертвые», «Зачарованная Десна», «Девять дней одного года». В этих картинах снова возросла активность героя и активность изображения. Авторами этих произведений мы по праву считаем не только драматурга и режиссера, но и оператора — они вместе создают киносюжет, в котором слиты повествование, действие и изображение.

Именно в последнее десятилетие, в период нового общественного подъема советский экран вновь обрел гражданский пафос и продолжает формирование своей образности, начавшееся еще в 20-е и 30-е годы.

Это должно было произойти еще в 40-е годы, но естественные творческие поиски в условиях культа личности были ослаблены предрассудками догматизма.

Разумеется, и тогда развитие кино не могло остановиться. Рядом с холодными, ложномонументальными картинами появлялись произведения, согретые человеческим дыханием. Именно этим поразила нас тогда, в 1948 году, «Молодая гвардия», когда мы ее впервые увидели.

Конечно, сейчас многое видится в ней по-другому.

Картина рождалась радостно и трудно. В ней светится улыбка, на ней и шрамы бойца.

Она прошла сквозь время, продлевая жизнь своих героев.

3

Фильм «Молодая гвардия» показал поколение молодежи, которое вышло на историческую арену в годы строительства социализма.

«Молодая гвардия» — кинороман.

Герасимов избрал этот жанр не только потому, что воспроизводил на экране аналогичное по структуре произведение Фадеева.

Я убежден, что Ромм поставил бы по этому же роману драму, а Довженко — эпопею.

Настоящий художник имеет свой стиль, он не только подчиняется материалу, но и материал подчиняет себе.

Герасимов всегда стремился к повествованию на экране. Свой стиль он утверждал в картинах «Семеро смелых», «Комсомольск» и «Учитель», он их называл повестями.

В них режиссер избегал обнаженного драматизма и как раз там, где сюжет, что называется, «закручивался», Герасимов был менее всего убедитель-

«Молодая гвардия». Б. Битюков — Иван Земнухов, В. Иванов — Олег Кошевой, И. Макарова — Люба Шевцова, Н. Мордюкова — Ульяна Громова, С. Гурзо — Сергей Тюленин

ным — вспомним поимку шпиона в финале «Комсомольска» или приключения героев во время пурги в «Семеро смелых». Зато ему удаются подробное исследование человеческого характера и воссоздание атмосферы.

Довоенные герои Герасимова жили на периферии — на зимовке, в селе или в далекой тайге. Теперь они оказались в гуще мировых событий. Их связи с историей, с народом, с партией требовали многоплановой композиции. Герасимову впервые приходится ставить такого масштаба массовые сцены, какие мы видим в «Молодой гвардии». Он впервые применяет открытую патетику в сцене клятвы краснодонцев и в сцене их казни. Но по-прежнему больше всего привлекает в картине удивительная герасимовская наблюдательность.

Роман и отличается от поэмы тем, что в нем широта охвата действительности сочетается с детализацией.

Режиссер по-прежнему стремится к подробному исследованию человека, он замечает в жизни неповторимые переходы от смешного к грустному, герои его наделены обаянием естественности, неповторимой конкретностью. Сцены Краснодона кажутся нам документальными, по ним можно изучать ушедшее время, но они не копируют действительность, ибо передают не только факт, но и смысл, воссоздают атмосферу происходящего события.

Школу русской реалистической прозы мы ощущаем и в романе Фадеева и в фильме Герасимова.

Фильм изобилует подробностями, они помогают нам понять мотивы поступка человека.

Во время нападения краснодонцев на охрану лагеря военнопленных Виктор Петров должен был снять часового. Герои ночью бесшумно переплыли реку, и вот еще мокрый, в трусах, Виктор движется за немцем, занеся финку. Немец играет на губной гармошке, не подозревая, что смерть уже витает над ним. Так они идут один за другим, зритель волнуется, почему Виктор медлит — сейчас немец оглянется, и все тогда кончится. Немец действительно обернулся, и тогда Виктор наносит ему удар в грудь. Эти подробности передали нам драматизм сцены и смысл происшедшего: юноша не мог ударить в спину, он не убийца, а солдат.

Молодогвардейцев играли ученики Герасимова, они тогда были студентами ВГИКа. Знаменитые теперь актеры, они вышли из «Молодой гвардии».

Фильм должен был сохранить память о конкретных людях, поэтому отобрали актеров, похожих на героев. Когда группа приехала в Краснодон, родители погибших молодогвардейцев сами узнавали, кто кого будет играть.

Молодые актеры не только походили на своих героев, но и хорошо чувствовали их одухотворенность, независимость, умение свободно жить идеями своего времени.

«Молодая гвардия». Т. Макарова — Кошевая

Молодогвардейцы все умеют, они находчивы. Они талантливы, и мы этому не удивляемся.

Кажется, что именно о них писал Чернышевский: «Если хотите, красоте и гению не нужно удивляться; скорее надобно было бы удивляться тому, что совершенная красота и гений так редко встречаются между людьми: ведь для этого человеку нужно только развиться, как бы ему всегда следовало развиваться. Непонятно и мудрено заблуждение и тупоумие, потому что они неестественны, а гений прост и понятен, как истина: ведь естественно человеку видеть вещи в их истинном виде».

С приходом немцев все становится для них неестественным, противным разуму. Шахту, которая их кормила, взрывают. Людей, которых они привыкли ценить, теперь преследуют. Немцы ходят по траве и рубят деревья, как будто теперь прекрасное уже не нужно.

Больше всего краснодонцы ненавидят предательство. Их первая акция — казнь Игната Фомина, который стал полицаем.

В результате борьбы немцы разоружили их, но не сумели убить прекрасное в них самих.

Зарождается любовь Вали Борц и Сережи Тюленина, и это их чувство тоже было против оккупантов.

Герои могли не только бороться и жертвовать собой, они жили своей жизнью, не отказались от своих традиций, по-прежнему праздновали годовщину Октября; и вся эта жизнь была противопоставлена немцам, как прекрасное противостоит безобразному.

В фильме — коллективный герой. Мы запоминаем лица второго и третьего плана, они для нас важны, кажется, они могут выйти на первый план и сами вести действие как герои.

Каждое лицо — характер, каждый раскрыт своим ключом.

Исполнительницу роли Любки подсказал Фадеев, когда увидел в мастерской Герасимова «Кармен» с Инной Макаровой в главной роли. «Вот вам и Шевцова,— сказал Фадеев.— Ведь Любка Шевцова — это краснодонская Кармен». Так Инна Макарова вошла в картину со своим испанским танцем.

Конечно, характер Шевцовой легче дается искусству, чем характер Ули Громовой. Нонну Мордюкову, которая играет Улю, Довженко видел исполнительницей героинь античных трагиков. Уля в картине возвышенна, у нее есть крылья, может быть, только не следовало их все время держать раскрытыми. Когда она читает «Демона», ее пафос смешной репликой «снижает» Тюленин — все смеются, она сама смеется, и это правильно: Уля возвышенна, но не высокомерна.

Тюленин умеет действовать, Кошевой — думать, и они друг другу необходимы.

В романе Фадеева Кошевой говорил, что объединять людей так же интересно, как писать стихи, и здесь нужен талант, может быть, еще больший. Олег имел в виду, конечно, не себя, он говорил о Валько, перед которым преклонялся. Но именно он заметил это в жизни, потому что понимал значение совместных действий.

Артист В. Иванов подчеркнул в Кошевом волю, но не забыл, что ему шестнадцать лет и что у него еще срывается голос. Олег знает, что надо действовать осторожно, но сам же схватывается с генеральским денщиком, который развалился на диване в его доме, он вступает с ним в драку, его выручают бабушка и мама, как, может быть, они выручали его в детстве, когда он попадал в беду.

Эта сцена реальна, как и та, когда Кошевой говорит свой предсмертный монолог. Здесь он уже не имеет возраста, он седой, он прожил уже свою жизнь и имеет право говорить от имени истории. В это надо уметь верить, чтобы было возможно искусство.

В свое время, перед выходом в 1948 году, картина переделывалась, и теперь еще видней, какой масштаб придал ей образ большевика Проценко — руководителя подполья. Гигантская работа партии по организации борьбы в тылу врага нашла более верное историческое отражение.

Олег лично ни разу не встречается с Проценко, мне когда-то казалось это упущением. Но это решение интересно. Их образы все равно сопоставлены, их связь очевидна.

Жизнь молодогвардейцев принадлежала партии, они гордились этим, это давало им силы.

Конечно, не просто было в свое время переделывать уже снятый фильм. Какие бы ни были приобретения, потери при этом почти неизбежны. Как жаль, что из картины тогда ушли фигуры Шульги и Валько с их трагической судьбой, ушел чудесный ночной разговор о смысле нашей советской жизни. Вероятно, время тогда для таких трагических характеров еще не назрело, время «Сорок первого», «Журавлей» и «Тихого Дона» еще не пришло.

Герасимов не копировал роман Фадеева, а пережил его наново и наново воссоздал в иных подробностях и связях, как это свойственно экрану, посвоему мыслящему и по-своему видящему жизнь.

Картина многоголосна. Режиссер поручает вести действие то камере Владимира Рапопорта, то музыке Дмитрия Шостаковича.

Ведущую роль он как всегда предоставляет актеру.

Здесь прежде всего открывается современность манеры Герасимова. Актер у него — предмет изображения и одновременно мыслитель.

Это заметил Пудовкин:

«Мне кажется, что Герасимову удалось сделать первый шаг к подлинному соединению достижений немого кино с теми задачами, которые поставило перед нами звуковое кино. Ему удалось найти правильную форму речи на экране, не потеряв тончайшей выразительности мимики актера, которая была доведена до большой высоты в немом кино».

Выразительность современного экрана нужна кино, чтобы показать массу и личность в новом взаимодействии.

Кино все больше задумывается об ответственности каждого из нас за происходящее в мире.

Мир оказался местом эпического действия, экран развернулся, один за другим на нем возникли кинороманы — двухсерийные «Живые и мертвые», «Тишина», «Председатель». Завершен наконец роман «Мне двадцать лет». В картине Марлена Хуциева действует современная молодежь: пройдя через раздумья и поиски, герои утверждают себя в нашей революционной истории. Три красногвардейца в начале картины уходят вдаль, а оттуда появляются три героя фильма; в финале три солдата— два часовых и разводящий — подходят к Мавзолею Ленина, чтобы сменить караул.

Картина Хуциева ставилась в объединении Герасимова.

Между «Молодой гвардией» и картиной «Мне двадцать лет» столь же сходства и различия, как между героями этих картин. Картины разные, но одна пролагала путь другой, чтобы теперь вместе идти на экране.

К ПЕРВОМУ СЪЕЗДУ РАБОТНИКОВ КИНО

Нынешний год особенно значителен для советского киноискусства: осенью состоится Первый (учредительный) съезд работников кинематографии СССР. Заседание президиума Оргкомитета СРК СССР, посвященное подготовке к съезду, вынесло решение провести пленумы правлений республиканских союзов и городских отделений с отчетными докладами. Кинематографическая общественность подытожит деятельность киностудий за последние годы, наметит перспективы развития киноискусства.

Съезду будут предшествовать широкие творческие дискуссии по итогам 1964 года и проблемам создания сценариев и фильмов, связанных с двумя важнейшими датами в жизни нашей страны и народа — 50-летием великого Октября и 100-летием со дня рождения В. И. Ленина.

В этом году пройдут всесоюзные совещания, которые рассмотрят вопросы кинодраматургии и состояние, задачи теории и кинокритики. Намечены поездки ведущих кинематографистов на республиканские студии для оказания действенной помощи в работе.

В течение года в Москве и в союзных республиках пройдут смотры национальных кинематографий. Намечены также ретроспективные показы фильмов, посвященные творчеству ведущих киноактеров.

Бюро пропаганды советского киноискусства предполагает провести народные кинофестивали в крупных промышленных и сельскохозяйственных районах, организовать лекции по истории советского кино. Во дворцах культуры, лекториях и клубах состоятся конференции зрителей и творческие отчеты мастеров кино. В одном из павильонов ЦПКиО имени М. Горького в Москве намечено открыть выставку «Советское киноискусство». Управление кинофикации и кинопроката Государственного комитета по кинематографии СССР готовит репертуарный план показа фильмов в связи со съездом.

Приступила к работе комиссия по рассмотрению проекта Устава Союза работников кинематографии.

В дни, предшествующие Первому всесоюзному съезду кинематографистов, надо обменяться мыслями о том, что сделано нашим искусством для советского зрителя, что предстоит сделать. Надо обобщить личный и коллективный опыт художников, идущих разными путями к общей цели — искусству коммунизма.

Александр СТОЛПЕР

Прекрасное в людях

У военных корреспондентов во время войны был закон: если не хочется писать статью — иди в бой. Тогда можно не писать. Мне в силу своей профессии гораздо легче снять сложную сцену, чем выступить с критической статьей. У режиссера и теоретика кинематографа разные профессии. Поэтому я не претендую ни на какие теоретические обобщения. Для меня лично все эстетические предпосылки и обоснования очередной картины становятся ясными уже после того, как работа закончена. Лишь тогда я могу логично объяснить художественную структуру произведения. Это не значит, конечно, что фильм я снимаю без предварительной подготовки. Больше того, в ряде случаев эта подготовка была для меня решающим фактором — в том числе и в работе над последним фильмом.

Еще ни к одной картине мне не приходилось так скрупулезно готовиться, как к «Живым и мертвым». Предварительно были прорисованы буквально каждый кадр фильма, каждая деталь. Но в основе всей подготовительной работы лежало тщательное изучение конкретного жизненного материала. Важно было понять и усвоить не только эстетическую систему симоновского романа, но и предельно сблизиться с реальностью тех лет, понять и объяснить ее для себя, притом с позиций сегодняшнего времени.

Разумеется, я много думал о форме будущей картины, о стилистике фильма. Это была сложная проблема для человека моего возраста. Когда один из моих коллег, известный советский режиссер, уже несколько лет не снимавший фильмов, сказал мне и моим товарищам, что сейчас нужно подумать, *как* снимать картину, то многие решили, что он устал, постарел и вообще не хочет возвращаться на съемочную площадку. Но мне тогда уже было ясно, что дело совсем не в этом. До фильма «Живые и мертвые» я тоже не снимал четыре года. И эти четыре года были тяжелейшим периодом в моей жизни, ибо та сложная мозговая работа, которая шла внутри меня, наверно, не сравнима ни с какой другой самой трудной работой. Я пережил период увлеченности фильмами А. Тарковского, А. Алова и В. Наумова, А. Вайды. И я прошел период отчаяния, потому что чувствовал, что не смогу делать картины так, как это делают они. Потому что я к этому не приучен. Мне казалось, что никогда больше не буду ставить картины, ибо не смогу овладеть так называемым «новым языком кино». При этом мне не приходило в голову, что я постарел и стал ленив.

Но вот появился новый роман Константина Симонова, моего друга и моего товарища по работе. Произведения Симонова легли в основу трех моих картин. И вдруг мне стало необходимо поставить четвертую. Мне сразу как-то стали безразличны все мои сомнения — могу я или не могу говорить на новом киноязыке. Мне сделалось просто физически необходимо поставить эту картину. Казалось, что если я не поставлю ее, то это будет какая-то измена по отношению к моей совести.

И вот однажды в разговоре с Симоновым я обмолвился, что боюсь показаться старомодным, потому что сегодня действует так называемый новый язык кинематографа. Он мне ответил только одной фразой, но она, как ни странно, сняла мои последние сомнения.

«Если ты будешь честным,— сказал он,— ты никогда не будешь старомодным».

Съемка большой картины подобна бегу на длинную дистанцию. Только дело здесь не в физической подготовке — хотя она тоже имеет серьезное значение. Важно не утратить то ощущение взволнованности, влюбленности в своих героев или ненависти к ним, всего того, что чувствовал, приступая к созданию фильма.

Станиславский говорил, что самое главное для художника — это уметь сохранить то первое впечатление, которое возникло при знакомстве с пьесой. Станиславский имел в виду художников театра, но это относится и к нам, работникам кино. И понимать это следует, очевидно, так — если ты умеешь до конца картины любить и ненавидеть так же, как в начале ее, тогда у тебя есть шансы, что картина может получиться.

Для меня в искусстве самое главное и самое дорогое — человек. Нет ничего интереснее, ничего таинственнее, чем исследование своего героя. Но это не снимает проблемы нового языка в кино, я убежден, что новый язык, хотим мы этого или не хотим, все равно неизбежно приходит в кинематограф. Совершенно очевидно, что кинематограф 1964 года непохож на кинематограф 1930-го. И не только кинематограф, но и театр. У нас есть театр «Современник» и театр Г. Товстоногова, в Англии театр Питера Брука, в Италии театр Грэсси. Попробуйте сопоставить актеров Скофилда и Сальвини, Ефремова и Леонидова. Другая система игры, другая система размышлений, другая система показа и восприятия...

Современное прогрессивное искусство особенно чутко и нетерпимо к неправде, и мне кажется, что это самая главная принципиальная перемена в языке кинематографа. Сейчас вы не можете смотреть, если актер хоть чуточку «театрален», если у него нет четкой мысли в решении образа, вы нетерпимы сегодня к картонным декорациям, вы острее реагируете на малейшую фальшь в драматургии.

Но здесь возникает и другая опасность, о которой нельзя не сказать особо. Появляется драматургия, которая откровенно стремится к максимальной достоверности, но при этом теряет порой одно очень важное, я бы сказал, необходимое качество — гражданственность.

Вот пример современного бродячего сюжета. Главный герой поставлен в такое положение, когда по роду своей профессии должен встречаться с самыми разными людьми. В одном сценарии он чинит телевизоры, в другом — телефоны, в третьем он почтальон, в четвертом — врач. Это тот мобильный сюжет, который и герою дает возможность выявить себя в многообразии человеческих связей и режиссеру — проявить свою наблюдательность и мастерство. Но обычно в таких фильмах герой является лишь свидетелем и регистратором событий. И вместе с ним в том же положении оказывается художник. Он наблюдает, подсматривает жизнь, но не выражает свои личные чувства, свою позицию. Зрителю трудно подчас понять, кого он остро ненавидит, кого любит. Значит, и зритель пассивен.

Сейчас много говорят о методе «синема-верите» в художественном кинематографе. Именно о методе, не о приеме. Нужна улица — выйдите на улицу. Нужен актер — возьми натурщика. Сценарий не обязателен. Все подскажет сама жизнь. Я всегда подозревал, что такая «система» — не от богатства кинематографиста. Я привык к тому, что я режиссер; я делаю то, что задумал. У меня есть руки, есть голова, есть глаза. Я могу отличить правду от неправды... Моя профессия — это уметь видеть, уметь организовать, отобрать, уметь создавать. Я не хочу лишаться самого главного и самого необходимого в моей профессии — возможности воздействовать на человека силой своего искусства.

Сегодня уже не стоит вопрос о том — является ли кинематограф той динамической силой, которая влияет на психологию, на сознание, на формирование человека. Мы несомненно имеем дело с порохом и даже не с порохом, а с динамитом. Я убежден в этом, и потому мне интересно работать в кинематографе.

Почему меня особенно привлекает военная тема? У меня как у художника люди, прошедшие сквозь войну, вызывают чувство благоговения и благодарности. И я хочу сделать это чувство достоянием каждого человека.

Я начал ставить свою последнюю картину в трудный период. Из десяти моих коллег девять говорили мне: зачем ставить картину, где опять горе, ужасы войны, отступление...

Но не это привлекло меня в романе Симонова. Не сам факт отступления и даже не его причины. Меня привлекло в первую очередь то, *как* Симонов рассказал о лю-

дях, которые в июле сорок первого года, по существу, уже начали свой победный марш к Берлину.

Действительно, масштабы народного горя, трагических ошибок и нелепостей в тот период были так велики, что картина могла бы стать невыносимо тягостным зрелищем. Но эта опасность всегда преодолима, если в произведении превалирует не пафос отрицания, а положительная тенденция, если ходом действия управляет сознание того, что борьба героев справедлива и победа неизбежна. И это, я убежден, позволяет художнику честно и прямо говорить о самом трудном в жизни, самом трагическом, а не рисовать идиллические, слащавые картины жизни. В «Живых и мертвых» эта тенденция не выдумана, она исходит из самой жизни. Ее верно подметил Симонов.

Мне вспоминается небольшой диалог между Синцовым и Серпилиным, когда они находятся в окружении

— Товарищ комбриг, как вы думаете, может быть, дойдем сегодня до наших?

— Когда дойдем, не знаю. Знаю, что когда-нибудь дойдем.

Так думал не один Серпилин. Так думал народ, который ни на минуту не терял веры в победу. Люди не знали, будут ли они живы, но знали, что победят. Вот об этом «знании» прежде всего и делалась картина. Меня увлекала возможность исследовать и показать глубочайшие его истоки, они для меня — самое прекрасное в советском человеке. И обнаружив это удивительное, чудесное «знание» конечной победы, мне уже было не страшно показывать любые трагические последствия первого года войны. Напротив, их было просто необходимо показать, если мы хотели обнаружить самые сокровенные и «таинственные» причины победы 45-го года. А они были прежде всего в том, что Серпилин нарыл двадцать километров окопов и оставил их. Потом — еще двадцать, и снова оставил. И в том, что измученные бойцы из окружения тащили на себе по лесам и болотам пушку. А на вопрос — не побоялись ли, что немцы прочешут лес,— просто ответили: надоело бояться — пусть немцы нас боятся. Именно на этом замешивалась победа под Москвой в 41-ом и окончательный разгром фашистской Германии. Это было важно понять и почувствовать и дать понять другим. Мы делали фильм о прекрасных людях и о прекрасном в людях.

Я думаю, что любое «чисто критическое» произведение менее впечатляет, нежели произведение, утверждающее определенную положительную программу. Это мой основной принцип, мое «кредо». Такое произведение долговечно, ибо все оно устремлено в будущее — какие бы страдания, какие бы темные стороны жизни ни освещало.

Несколько лет назад в одном из московских кинотеатров состоялся юбилейный вечер фильма «Путевка в жизнь». Пригласили, конечно, участников съемочной группы. Ехали мы, признаться, на этот вечер не очень охотно. У всех нас, создателей фильма, было какое-то тягостное смутное настроение. Было ощущение ненужности в наши дни этой встречи. Но вот в зале поднялся немолодой человек, представился (это оказался известный советский поэт) и объявил, что он бывший беспризорник, воспитанник одной из первых трудкоммун. А затем предложил подняться своим товарищам и знакомым, тоже воспитанникам первых детских коммун. И вставали инженеры, ученые, офицеры, и народ, сидящий в зале, смотрел на этих в прошлом беспризорных — на людей, которыми сегодня можно гордиться. В этот радостный для нас момент мы окончательно поняли, что фильм удался. Ведь мы и создавали фильм не столько о прошлом этих людей, сколько об их будущем. Не только о беспризорности хотели мы рассказать в те годы. А и о том прекрасном в человеке, которое живет, несмотря на все беды и лишения. И главное свое внимание мы уделили тогда нашему центральному и положительному персонажу — начальнику трудкоммуны Сергееву. Его жизненным прототипом был один из организаторов первых детских колоний Червонцев. Личность прекрасная, неповторимая. Он в одиночку ходил в самые мрачные места, в притоны и выводил оттуда ребят — когда одного, когда двадцать. Парней меньше чем с тремя убийствами он в коммуну не брал — так о нем, может быть, для красного словца, говорят.

Червонцев был нашим главным консультантом и главным постановщиком. Вся съемочная группа была влюблена в него, от осветителя до исполнителя главной роли. И мы откровенно хотели, чтобы артист Николай Баталов походил на этого человека даже внешне, даже одеждой.

Нам странно было в то время слышать упреки, что в фильме чувствуется крен

в сторону «блатной экзотики». По-моему, это было только знание материала — не больше. Мы выступили едва ли не первыми агитаторами за трудовое воспитание, а главное, в такой агитации — это все мы хорошо понимали — правда воспроизводимой действительности. Правда эта должна была сказаться в точной передаче обстановки быта и обязательно знакомых зрителю биографиях беспризорников. Материал был богатый, жестокий и сильный. И он, конечно, сопротивлялся изо всех сил нашему стремлению найти в нем прекрасное и здоровое. Тем не менее мы искали и утверждали это здоровое и прекрасное. Так же, как первые энтузиасты-педагоги — Червонцев, Макаренко, посвятившие свою жизнь, казалось бы, отбросам человеческого общества. В своей воспитательной работе они более всего полагались на силу и убедительность личного положительного примера. И еще они верили в здоровое начало в любом человеке. Это были их главные педагогические принципы, которые они исповедовали и которые им позволяли творить чудеса.

Думаю, что те же принципы должен исповедовать и художник в своем творчестве. Искусство тогда становится значительным, большим и действенным, когда несет в себе силу положительного примера.

Недавно мне довелось увидеть один интереснейший документальный фильм — «Катюша». В чем секрет его успеха? Конечно, хорошо, что авторы нашли человека удивительного личного обаяния, который естественно и непринужденно держится перед кинокамерой, свободно говорит. Но главное, они нашли человека с замечательной и значительной биографией. Биография прежде всего импонирует зрителю и увлекает его. Так же, как увлекала в свое время биография Алексея Маресьева. Человеческие качества Екатерины Илларионовны Михайловой и делают фильм В. Лисаковича по сценарию Сергея Смирнова остро занимательным.

Однажды, сразу после того как фильм «Повесть о настоящем человеке» вышел на экраны, мне позвонила женщина, которая в словах очень искренних и гневных объяснила, что напрасно я выдумал прекрасную сказку о безногом человеке, который снова обрел возможность передвигаться. В разговоре выяснилось, что женщина эта тоже потеряла обе ноги. Я дал ей телефон Маресьева. Примерно через год она снова позвонила мне, чтобы сообщить, что начала ходить без костылей.

Искусство и действительность порой переплетаются удивительно тесно. Когда мы снимали картину о Маресьеве, то прежде всего стремились показать не его легендарность, а жизненность и реальность. И тем удвоить, утроить заразительную силу прекрасного примера. Здесь многое подсказал нам жизненный прототип героя — сам Алексей Маресьев.

Как-то мы задали ему один вопрос, не дававший создателям фильма покоя. Можно представить, как человек научился ходить на протезах без костылей, кататься на коньках, даже управлять самолетом. Но как ему, Маресьеву, удалось убедить врача из приемной комиссии, чтобы его допустили к машине,— вот это непонятно. Потому что если у человека нет хотя бы большого пальца на ноге, то, каким он ни будь феноменальным летчиком, его все равно не допустят к штурвалу. А тут не было двух ног... И Маресьев убедил нас. Он поставил стул на стол, взобрался на самый верх. И оттуда прыгнул. Что, разве это не ноги?! Два деревянных протеза — живые, настоящие ноги! Вот во что заставил поверить нас этот человек.

Но от авторов картины требовался глубокий, пристальный анализ этого необыкновенного человеческого характера, а не простое пассивное удивление перед столь исключительной судьбой. Мы долго искали верную интонацию повествования о том, как Маресьев выбирался из леса. И долго не могли найти. Сначала снимали, как невыносимо трудно ползти с почти отнявшимися ногами и как это мучительно больно. И только потом поняли, что главное во всем этом эпизоде не отнявшиеся ноги, а то, что он, Маресьев, должен уйти от немцев.

Сам Маресьев посвятил нас в одну любопытную деталь. Когда он полз, то был почти все время без сознания и лишь тогда приходил в себя, когда смотрел на компас. Таков был его волевой настрой. Он мог впасть в забытье от дикой боли в ногах, но прийти в сознание мог только от мысли: верно ли он ползет? В воронке, где его нашли и привели в чувство, первой мыслью Маресьева было, что он победил. И позднее в госпитале им владели не столько страдания, сколько страстное, жгучее желание снова встать в боевой строй.

В фильме сцены в госпитале были особенно значительными. По своему драматическому

накалу они намного превосходят и лесной эпизод и последующие эпизоды. Потому что именно здесь в основном складывался и формировался под влиянием комиссара Воробьева характер настоящего человека. Чтобы понять и объяснить до конца Маресьева, нельзя было не понять и не объяснить Воробьева. Важно было показать, что наш герой родился не на пустом месте. Что он вобрал в себя определенные героические традиции народа и аккумулировал ту самую недюжинную силу его духа, которую потом будет так щедро отдавать людям.

Когда я говорю о положительном герое, то меньше всего имею в виду его исключительность. Даже в «Повести о настоящем человеке», где описан из ряда вон выходящий случай, мне не хотелось делать героя эдаким сверхчеловеком. Прекрасное может быть в самом простом, самом обыденном, повседневном. Ведь и на войне герои не только те, кто удостоен этого звания, кто совершил очевидный подвиг, кто первый поднялся в атаку... В конце концов, героями люди становятся не в минуту подвига. Война состоит не только из атак, налетов, разведок. Если спросить у обычного рядового фронтовика, сколько во время войны он ходил в атаку, вам назовут довольно скромную цифру: в общей сложности, месяц-полтора.

Война — это и отступление, и долгие скитания в окружении, и томительные переходы, и марши, и бесконечное сидение в окопах, и бомбежки. Война — это прежде всего другой счет времени. Хорошо сказал по этому поводу Симонов — жизнь, к которой невозможно привыкнуть. Каждый день, каждый час этой жизни — уже подвиг, уже незабвенный героизм.

Мне хочется, чтобы в каждом положительном герое люди узнавали себя, видели то прекрасное, что заложено в них самих. В этом смысле мне и дорог мой последний фильм. Из самого названия — «Живые и мертвые» — ясно, что герой коллективный, герой многоликий.

Трилогия Симонова была естественным завершением (конечно, неокончательным) того огромного цикла стихов, пьес, повестей о войне, что были написаны им раньше. Для меня последняя картина тоже явилась завершением (и тоже неокончательным) работы над симоновской темой.

Последнее время мне часто вспоминаются прошлые фильмы — «Парень из нашего города», «Жди меня»... Сегодня особенно четко видны их слабости, недостатки. И тем не менее я откровенно рад, что не утерял в этих работах своего основного творческого устремления. Что была в них все та же заразительность положительного образа, положительного примера, что и раньше. Что и потом.

И еще есть одно, чем дороги мне эти фильмы,— это их своевременность.

«Парень из нашего города»—фильм о герое испанской войны, о прекрасном человеке и прекрасном бойце — вышел в очень трудное военное время. Когда было еще очень много паники и ошибок, когда тяжело было подчас разобраться в обстановке. Мы спешили сделать фильм как военный заказ, как фронтовую корреспонденцию.

И следующий наш фильм «Жди меня», сделанный в военные годы, подымал проблему, как нам казалось, очень важную и актуальную. Несмотря на всю ее лиричность, камерность, тема личной верности, личной совести, личной человеческой ответственности была одной из самых острых тем той поры.

Конечно, это был фильм совсем другого масштаба. Но его нравственная отдача была немалой в свое время. Он был нужен людям в те годы. Один из героев этой картины — фронтовой корреспондент Мишка Вайнштейн — запомнился зрителям надолго. А Симонову и мне довелось встретиться с ним еще раз в «Живых и мертвых». И мы не пожалели об этом. У этого героя был реальный жизненный прототип — человек, который и погиб так же, как описано у Симонова. Симонов ничего не прибавил, когда писал о нем: веселый, толстый, шумный... Симонов был влюблен в этого человека, который нес такой неотразимый заряд бодрости и радости жизни. Поэтому он вернулся к нему второй раз и снова дал нам возможность соприкоснуться с этим человеком.

Возвращение к старой, хотя и любимой теме всегда ответственно. Ответственность состоит в том, что дорогая тебе тема никогда не терпит своего прямого и тождественного повторения. Она всегда требует развития вглубь и вширь.

В картине «Жди меня» Мишка Вайнштейн существовал скорее как лирический эскиз героя, во многом стихотворный эпиграф к образу того Мишки, о котором подробно и обстоятельно рассказал Симонов в «Живых и мертвых».

Теперь мне снова предстоит возвратиться к теме войны. Она для меня и моих товарищей—святая. Мне трудно говорить о другом, писать о другом, думать о другом. Поэтому я возвращаюсь к своим старым и близким знакомым — Серпилину и его фронтовым друзьям, чтобы рассказать о них в новом фильме. Это снова будет экранизация романа К. Симонова — «Солдатами не рождаются».

Трудно что-либо сказать сейчас о художественной структуре и эстетической системе будущего фильма. Об этом надо говорить, когда фильм закончен и уже прошел по экранам. Многое пока нельзя предугадать... Решение подскажет материал.

Но уже теперь я твердо могу сказать, что определяющим в этой работе станет прежде всего уважение к литературному источнику. Режиссер, обратившийся к военной теме, не может помышлять только о том, как приложить свое профессиональное умение, как изобрести эстетически оригинальную форму.

Произведение искусства, которое исходит из жизни, и в качестве своей конечной цели должно опять-таки видеть жизнь.

Исследовать человека в моменты высшего напряжения духовных сил, исследовать истоки его нравственной красоты, его гражданского самосознания —вот, мне кажется, самое интересное в художественном творчестве.

Евг. ВЕЙЦМАН

Всегда современно

Велика притягательная сила ленинской темы в искусстве. И писатели, и скульпторы, и живописцы, и актеры создавали Лениниану, воплощали свое ви́дение образа великого Ленина.

Лениниана все больше и больше становилась неотъемлемой частью искусства нового, социалистического мира, каждое новое произведение о Ленине вызывало огромный интерес и душевное волнение.

Более того, сегодня мы вправе утверждать, что без этой темы вообще немыслимо развитие социалистического реализма. При этом под «ленинской темой» мы понимаем нечто более широкое, чем воплощение образа самого Ильича. Гранями этой необъятной темы являются и творчество народных масс в революции и строительстве коммунизма, и единство партии и народа, и развитие демократии нашего общественного и государственного устройства, и гуманизм, и человечность наших общественных норм...

Но естественно, что главное в ленинской теме, ее стержень — это воплощение образа Владимира Ильича. Его внутреннего мира. Его величия. Его простоты. Его масштабности и исторического значения. Его отношения к людям, соратникам, друзьям, близким и родным, к противникам, к классовым врагам, к знакомым и незнакомым, к рабочим, крестьянам, к русским и иностранным интеллигентам... Его отношение к самому себе. Наконец — его мышление.

Изображение В. И. Ленина средствами искусства — это не только и не просто воспроизведение черт, дорогих каждому советскому человеку и каждому сознательному трудящемуся человеку во всем мире, это не только и не просто получение дополнительной информации о деятельности, общественной и личной стороне жизни Ильича, информации самой по себе необычайно ценной и интересной.

Изображение Ленина в искусстве есть воплощение личности необыкновенной.

Да, именно необыкновенной. Не в смысле какой-то чудодейственной исключительности. Не в смысле какой-то возвышенности над простыми смертными.

Необыкновенность Ленина порождена тем, что он, наиболее великий из человеческих вождей, в то же время — вождь наиболее массовый, плоть от плоти класса, призванного историей преобразовать в корне все общественные отношения, существовавшие до этого. Гениальность Ленина есть выражение народного гения, творящего революцию. Это человек, через которого познается история.

И в то же время изображение Ленина в искусстве есть воплощение личности целостной и гармонической, воплощение идеала человека, по которому надо «себя мерить».

Ильич глубоко верил в новый тип человека, в его рождение в мире подлинно человеческих общественных отношений. И сам он закономерно воплощал в себе черты этого человека.

Ленин — поразительно цельный и гармонический человек. Он ни в чем не противоречил сам себе. «Трудно передать, изобразить ту естественность и гибкость, с которыми все его впечатления вливались в одно русло»,— писал о нем Горький. Обаяние его внешнего облика делает Ленина необыкновенно привлекательным.

Об этом говорил тот же Горький: «...Такой он простой, такой милый, такой душевный, обычный, просто русский человек, как каждый из нас...» И в то же время — это громадная фигура, значение которой трудно объять.

Обратите внимание на горьковские характеристики Владимира Ильича.

«Цельная слитность его характера»; «слитность, законченность, прямота и сила его речи, весь он на кафедре — точно произведение классического искусства: все есть и ничего лишнего»; исключительная бодрость духа, «которая свойственна только человеку, непоколебимо верующему в свое призвание, человеку, который всесторонне и глубоко ощущает свою связь с миром и до конца понял свою роль в хаосе мира —роль врага хаоса».

«Его движения были легки, ловки, и скупой, но сильный жест вполне гармонировал с его речью, тоже скупой словами, обильной мыслью».

«Для меня исключительно велико в Ленине... его чувство непримиримой, неугасимой вражды к несчастьям людей, его яркая вера в то, что несчастья не есть неустранимая основа бытия, а — мерзость, которую люди должны и могут отмести прочь от себя.

Я бы назвал эту основную черту его характера воинствующим оптимизмом материалиста» (подчеркнуто мною.— *Е. В.*).

Надо ли добавлять, что именно эта черта ленинского характера необыкновенно современна и важна для сегодняшнего искусства!

Создание художественного образа Ленина поэтому имеет огромное эстетическое значение. И это не является задачей, имеющей раз и навсегда однозначное решение.

Ленинский образ углубляется и будет углубляться не только в зависимости от новых материалов о Владимире Ильиче и его соратниках и о тех местах, где он жил, и о тех людях, с которыми был связан, но прежде всего в зависимости от самого живого процесса развития нашего общества и нашего искусства, в зависимости от постижения им человека нового мира, нового человека.

И вместе с этим — что очень важно — работа над образом Ленина в свою очередь чрезвычайно обогащает само искусство, порождает новые поиски в области драматургии, в области выразительных средств, ломая привычные каноны и формы.

Свою Лениниану кинематограф начал, как известно, с документальных кадров. Около 30 киносъемок Владимира Ильича с 1917 по 1922 год сделали советские кинооператоры Ю. Желябужский, А. Левицкий, А. Лемберг, Э. Тиссэ и другие. Эти съемки послужили основой первых документальных фильмов о Ленине, созданных Д. Вертовым.

Первую попытку создания «игрового» образа В. И. Ленина на экране сделал в 1927 году С. Эйзенштейн в своем фильме «Октябрь». В этом фильме, как и в почти одновременно вышедшем на экран фильме Б. Барнета «Москва в Октябре», роль Ленина исполнял уральский рабочий В. Никандров, похожий на Ленина.

Позже, в 1932 году, осмысливая проделанную работу и размышляя над тем, что дает художнику не только сам образ Ленина, но и идеи ленинизма, Сергей Эйзенштейн писал, что авторы «Октября» претендовали не более чем на изображение тени образа вождя и уточнил:

«Ильич воспринимался не как бытовой персонаж, а [как] символ. На обоих полюсах: и наши рядовые зрители и зрительские массы, напр[имер], Америки в равной мере, хотя и под противоположными знаками, электризовывались [от самого] наличия «бледной тени» вождя». Эйзенштейн подчеркивал тогда, что главная задача — не протокольное совпадение с документами, не терзание облика Ленина в картине «по пуговицам и де-

талям», на которую толкали педанты, а «эмоцион[альный] подъем у масс от [присутствия] Ильича [на экране].

Эмоциональный эффект был достигнут внешним сходством. Никандров портретно походил на Ленина. Однако то была не более чем «ожившая фотография».

Но и в последующих творческих поисках крупных советских художников расчет на эмоциональный подъем зрителя от одного присутствия Ильича занимал немалое место. Вспомним рассказы М. Ромма, А. Каплера о необыкновенной силе воздействия одного только появления Б. Щукина в гриме Ленина — появления не только на экране перед зрителем, а в коридорах киностудии перед участниками съемки.

Однако в 30-х — начале 40-х годов, когда советское искусство поднялось на новую ступень, одного только внешнего портрета было уже далеко не достаточно.

Это был период дальнейшего развития и углубления социалистического реализма, когда искусство переходило к более глубокому постижению единства судеб народных и судеб человеческих, индивидуальных, когда художники устремились к созданию нового героя в его конкретном индивидуализированном воплощении, в его богатстве внутреннего психологического мира.

В 30-е годы создаются произведения о Ленине, получившие и широкое признание и мировую известность, произведения, заложившие основы традиции Ленинианы в киноискусстве. Это фильмы М. Ромма, С. Юткевича по сценариям А. Каплера и Н. Погодина, это блистательные актерские работы Б. Щукина и М. Штрауха («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем»). К ним примыкают и такие фильмы, как «Выборгская сторона» Г. Козинцева и Л. Трауберга, как «Яков Свердлов» С. Юткевича, в которых роль В. И. Ленина исполнял М. Штраух.

Кинопроизведения конца 30-х годов, посвященные В. И. Ленину, как и ленинские спектакли тех лет, решали поистине новаторскую и исключительно ответственную задачу. Это сегодня образ Ильича стал уже образом историческим, а тогда дистанция, отделявшая художника от живого Ленина, была невелика. Для многих самых близких Ильичу людей сама мысль о воплощении Ленина силами актеров представлялась в какой-то мере чуть ли не кощунством. И все же партия призвала деятелей искусства создать х у д о ж е с т в е н н ы й   о б р а з   в о ж д я.

Это значило включить образ Ленина в х у д о ж е с т в е н н у ю   т к а н ь произведения, воплотить его в конкретном действии, добиться того, чтобы Ленин не выглядел «холодным изваянием», а чтобы образ стал живым и человечным, сохраняя в то же время черты гениальности и мудрости ленинской натуры.

Рассказывая о поисках Щукина, М. Ромм писал: «Но где найти то «обаяние», которое заставило бы зрителя не только уважать великого человека, преклоняться перед его гением, но и полюбить его душой. Полюбить можно только человека понятного, близкого, в чем-то равного себе... Мы хотели, чтобы образ Ильича на экране вызвал всенародную любовь. Это вопрос принципиальный, решающий».

Игре Б. Щукина была присуща детализация, тонкие оттенки чисто бытового плана. В исполнении этого замечательного актера образ великого вождя предстал перед миллионами зрителей как необыкновенно живая реальность. Ленина по образу, созданному Борисом Щукиным, представляло себе целое поколение зрителей.

М. Штраух тяготел к большей монументальности, отказываясь от излишней детализации. Наиболее удачной была в его исполнении классическая сцена встречи и разговора солдата-окопника с В. И. Лениным из кинофильма «Человек с ружьем».

Полезно и сегодня вспомнить ее и понять, в чем причина успеха актера? Прежде всего мы имеем здесь блестящий драматургический материал — сплав монументальности и простоты. При этом монументальность вождя Октября рождалась не сама по себе, а в общении с народом, с человеком из народа. Гениальная прозорливость вождя, точное знание психологии «человека с ружьем», сила убеждения сочетались с редкой простотой в обращении с людьми. Актер рисует Ленина не только как доброго и отзывчивого человека, но прежде всего как теоретика и вождя, сумевшего в простом разговоре уловить направление народного движения, осмыслить его и сделать выводы о судьбах революции.

Традиции советского искусства 30-х годов — огромный вклад в Лениниану, интерес к ним не падает, а, наоборот, возрастает с каждым годом.

Однако тогда же наметились и некоторые неверные тенденции в изображении В. И. Ленина, которые таили в себе опасности штампа и догматизма, проявившиеся впоследствии.

Дело в том, что стремление к «утеплению» образа Ленина таило в себе опасность потери черт вождя и стратега революции, потери глубины образа. Так, например, известно, что Ленин был очень темпераментным человеком, заряженным огромной внутренней энергией, но в то же время в высшей степени организованным, точным, даже педантически пунктуальным и абсолютно не терпящим суеты. На экране же мы видим порой некоторую суетливость, торопливость Владимира Ильича.

Стремясь показать Ленина как величайшую историческую личность, авторы сценариев прибегали порой к прямому цитированию ленинских текстов. Но это далеко не всегда приводило к углублению образа. Скорее наоборот, внешний облик и подчеркнуто бытовое поведение актера — исполнителя роли Владимира Ильича,— быстрота и живость движений, непременная картавинка в голосе, смех и т. п.— вступали в контраст с величием и глубиной процитированных драматургом ленинских мыслей. Стремление проникнуть во внутренний мир гениального человека оборачивалось внешним правдоподобием его поведения, не говоря уже о том, что возникала явная опасность цитатничества, произвольной компоновки ленинских текстов. Ленин должен был высказывать в тех сценах, где он действовал, все или приблизительно все, что он писал и говорил в те годы и месяцы, когда происходило действие.

Положение усугублялось атмосферой культа личности Сталина, не только повлиявшей на идейно-художественный уровень ленинских фильмов, но и приводившей к искажению исторической правды («Великое зарево», «Незабываемый 1919-й» и другие).

Новый этап в развитии ленинской темы наступил вместе с новым этапом истории нашего государства и партии.

Возврат к ленинским нормам, к ленинскому стилю в деятельности партии и в строительстве коммунизма после XX и XXII съездов КПСС закономерно привел к новым, более высоким требованиям в искусстве.

Опираясь на драгоценные традиции, накопленные нашей художественной культурой, на выдающиеся достижения фильмов М. Ромма, С. Юткевича, на актерские работы Б. Щукина, М. Штрауха, Б. Смирнова, кинематограф ставит задачу — более глубоко осмыслить образ Владимира Ильича.

Но прежде всего надо было уяснить некоторые новые принципы и отбросить ряд штампов. В этом отношении характерна работа С. Юткевича и М. Штрауха над фильмом «Рассказы о Ленине».

Обратимся к переписке Максима Штрауха и Сергея Юткевича, относящейся к периоду работы над фильмом.

Максим Штраух задается вопросом, как показать новые стороны Ленина?

«В чем штамп? (за 20 лет)
Мы все показываем:
Ленин распоряжается, учит, наставляет...
Ленин объясняет, разъясняет...
Ленин звонит по телефону...
Ленин пишет...
Ленин говорит речь...
Ленин все знает и т. д.
Но это только одна из сторон его.
Почему мне нравятся «Куранты» Погодина? Там есть что-то новое о Ленине. Там Ленин мечтает!
Вот почему мне вчера понравилось — «Ленин огорчился», даже «пригорюнился».
Давай искать еще новые штрихи в этом направлении!
Верно?»

Как мы видим, актер стремится найти нечто существенно новое. Первоначально это опять как бы поиски «утепления». И режиссер, соглашаясь с актером, выступает против «официозного», «поучающего» показа Ленина. Но в то же время и актер и режиссер понимают, что необходимо не просто «утепление» образа, а нечто такое, что дало бы проникновение в глубину духовной жизни Ленина.

Мне представляется, что С. Юткевич и М. Штраух в своей работе наметили три основные линии Во-первых, они постарались раскрыть трагедийно-героические черты в образе Ленина (это относится ко второй новелле по сценарию Евг. Габриловича); во-вторых, они пытались глубже показать связь, общение Ленина с другими людьми, с народом, показать ленинское умение прислушиваться к мнению других, к мнению народному, наконец, в-третьих, ими была сделана попытка проникнуть в ленинскую «мечту». Последнее особенно важно, потому что эта попытка

передать бурный, воинственный, наступательный процесс ленинского мышления станет впоследствии главным в ряде лучших произведений киноискусства наших дней.

В то же время рождается и новая стилистика кинопроизведения. «Мне кажется,— пишет С. Юткевич,— что ленинская тема диктует совсем другой строй выразительных средств, гораздо более строгих, лаконичных». Режиссер боится впасть в соблазн витиеватости, многословия и излишних «красот стиля». Он все больше тяготеет к натуре, к реальной атмосфере Горок, завода и т. п. Он думает о цвете, музыке. «Актер, звук, цвет, свет — все должно быть... освобождено от случайных, поверхностных решений» (подчеркнуто мною.— *Е. В.*).

Режиссер стремится к единству целого, а не к эффективности отдельного куска.

В работе над образом Ленина возникают находки, формулируются выводы, имеющие более общее значение для искусства.

К сказанному необходимо добавить, что, может быть, не все удалось в фильме именно так, как этого хотелось бы его создателям. Быть может, не удалось избежать излишней «красивости», против которой справедливо выступал сам режиссер; вероятно, поиски единства и цельности образа, попытки перевести горьковские определения Ленина на язык экрана не во всем увенчались успехом, но сделан был принципиальный, важный шаг.

И самое важное, если не решающее слово должна была сказать драматургия.

«Хотелось отойти от стандарта во всем. И прежде всего от привычного (но совершенно не соответствующего подлинным фактам) стандарта, согласно которому Ленин всегда в кино говорит о самом большом, но никогда не занимается самым малым». Эти слова принадлежат Евг. Габриловичу, автору сценария «Коммунист» и второй новеллы из «Рассказов о Ленине» («Последняя осень»).

В «Коммунисте» (режиссер Ю. Райзман) ленинская тема в целом шире написанного драматургом образа Владимира Ильича.

Повесть о том, как скромный и незаметный рядовой коммунист Василий Губанов занимается добыванием гвоздей, кирпичей и хлеба для первой стройки Страны Советов, первой электростанции, положившей начало ленинскому плану электрификации, вырастает в фильме в рассказ о великой битве против классовых врагов, битве за жизнь, за людей, о непобедимой энергии народа, аккумулированной партией и победившей даже саму смерть. Это здесь и есть ленинская тема.

Но в фильме имеются, как известно, два эпизода, в которых участвует сам В. И. Ленин (в исполнении Б. Смирнова).

В первом из них зритель застает председателя Совнаркома в момент заседания, где намечался план ГОЭЛРО. Полемизируя с определенными стандартами, драматург изображает вождя не в момент выступления с программной речью, а заставляет Ильича заниматься поисками гвоздей для стройки первой электростанции. Драматург убежден, чтот этот «заземленный» факт говорит о гражданской войне, разрухе, о Москве, международном положении, о революции неизмеримо ясней и отчетливей, нежели все мыслимые слова, какие автор мог бы в данном случае вложить в уста Ильича.

Драматургу этот эпизод был особенно дорог. Он убежден, что в этом коротком «эпизоде с гвоздями» «отображены и роль Ленина как вождя, и эпоха, и работа партии в те далекие годы, отображен и Ленин как политический деятель и человек». Отображен «вторым смыслом» сцены, неизмеримо более широким, нежели то, что непосредственно изложено в ней.

Другой эпизод фильма с участием Владимира Ильича — финальный, в нем Ильичу докладывают по телефону о пожаре на электростанции, подожженной кулаками, сообщают о гибели коммуниста Губанова. Как известно, в первом варианте сценария эпизод оканчивался грустными ленинскими словами: «Нет, не помню». В окончательном варианте фильма, узнав о гибели Губанова, Ленин говорит о том, сколько хороших людей погибает за революцию, а также о том, что партия никогда не забудет их.

Вспоминая работу над сценарием и фильмом, драматург считает, что поправка значительно ослабила силу воздействия образа Ильича, что осунувшееся, полубольное лицо Ленина и его простое «не помню» гораздо больше отобразили бы всю ту массу дел, которыми, не зная отдыха и даже простой передышки, жил Ильич, чем речь по телефону.

Драматург настаивает на силе скупого слова, скупого жеста. Именно к ним, по

его мнению, важно прибегать, изображая Ленина, а не к «перечислительным» приемам, из опасения «не упустить» что-либо из сказанного по тому или иному поводу В. И. Лениным.

Нельзя не согласиться с Евг. Габриловичем, когда он выступает против штампов, против «перечислительных» приемов, настаивая на изображении образа вождя по законам искусства, а не по советам начетчиков, когда он требует жесткого принципа отбора материала, настаивает на невозможности в одной картине рассказать «все» о том или ином периоде жизни Ильича.

Но в осуществлении провозглашенных им принципов таилась известная опасность.

Прежде всего возникал вопрос: является ли необходимым введение роли В. И. Ленина в фильмы, подобные «Коммунисту»?

Нам представляется, что в этом фильме ленинская тема решается в основном и без изображения самого Ильича. Здесь эпизоды с Лениным — как бы некое усиление акцентировки основной идеи. Они и содержали слишком мало материала для раскрытия смысла деятельности Ленина как вождя, для раскрытия величия эпохи и т. д. Фильм остался бы примерно таким же емким и без эпизодов с участием Владимира Ильича.

И если в «Коммунисте» благодаря работе режиссера и актера ленинские эпизоды стали эмоционально значительными, то в других картинах обязательное введение одного-двух эпизодов с участием Ленина начало превращаться в новый штамп.

В последние годы появились некоторые фильмы, где образ Ленина присутствует чисто формально, играя роль эпизодического лица, призванного придать особую многозначительность придуманному авторами сюжету.

К примеру, в фильме, посвященном жизни известного профессионального революционера Тер-Петросяна (Камо), — «Лично известен» — Ленин показан в двух коротких эпизодах. Один из них рисует первую встречу Камо с Владимиром Ильичем. Чисто бытовая трактовка образа (Ленин и Надежда Константиновна угощают Камо чаем с вареньем и дают ему пальто) снижает драматизм ситуации, не помогает раскрыть влияние Ленина на формирование духовного мира молодого революционера. Даже о курсе на будущее вооруженное восстание говорится вскользь.

В фильме о становлении Советской власти в Узбекистане («По путевке Ленина») Ленин выведен только в момент беседы с делегатами. Эпизод не представляет собой сколько-нибудь важного драматургического момента для развития всего фильма.

Казалось бы, с наибольшей ответственностью следовало бы вводить образ В. И. Ленина в фильм, посвященный великому дню 25 октября 1917 года. Между тем в фильме «День первый» есть эпизод, где Ленин вместе с Я. М. Свердловым убеждает жену питерского рабочего Тимофеева в том, что ее муж не изменяет ей, «а делает революцию».

Насколько это далеко от классической погодинской сцены из «Человека с ружьем»!

Так на смену лаконичным, скупым чертам, за которыми зритель угадывает черты времени и ленинский многогранный труд, приходили «утепление» или риторика.

Никто не возражает против права драматурга и режиссера изображать В. И. Ленина в самых различных эпизодах, коль скоро они убеждены в целосообразности этого. Однако лишь при одном условии: эти эпизоды должны вырасти в драматические узлы событий, в идейные и эмоциональные центры произведения.

Одной из важнейших и прогрессивных тенденций Ленинианы последних лет является как раз тенденция превращения образа Владимира Ильича в субъект драмы, попытка подлинной драматизации страниц ленинской жизни, решительный отказ от иллюстративности и внешней описательности, при которых Ленин ставился вне драмы, над ее конфликтами.

Надо полагать, что поиски драматического конфликта, отказ от простых иллюстраций, углубление образа, характера великого героя дали нечто весьма ценное для кинодраматургии. Это ценное заключалось в том, что из внешнесюжетного построения, в котором Ленин в большинстве случаев находился вне драматического конфликта, драматургия переходит к поискам внутреннего конфликта, который наиболее полно раскрывает сущность характера, с точки зрения нового понимания человека, личности как гармонической и целостной.

Истинный конфликт, связанный с характером ленинской индивидуальности, конфликт, субъектом которого является Ленин, не

может носить элементов случайного!

Когда я говорю «случайного», я имею в виду не авторский вымысел сам по себе, не введение того или иного персонажа или эпизода, которого могло и не быть в действительности, но который претендует на художественную достоверность, я имею в виду моменты случайного характера, увлечение жанровыми сценами и второстепенными персонажами, рассчитанными на внешний эффект.

Все, что связано с изображением внутреннего мира Ленина или окружающей его обстановки, не может быть случайным, поверхностным. Глубокая, особая связь Ленина и истории, Ленина и народа обязывает художника быть строго избирательным и в выборе темы и в выборе средств ее воплощения.

В противном случае подлинное новаторство и творческие поиски могут уступить место модернизации, манерничанью, а то и искажению жизненной правды, правды революционной истории.

Ведь именно так и получилось с пьесой А. Штейна «Между ливнями», напечатанной в журнале «Театр» (1964, № 4), о чем справедливо и своевременно писала в редакционной статье газета «Правда» (12 июля 1964 г.).

Ошибка драматурга заключалась в том, что, стремясь «драматизировать» ситуацию 1921 года и трудности, вставшие тогда перед партией и Владимиром Ильичем, он дал поверхностное и одностороннее изображение как самих событий того периода, так и образа самого вождя. В пьесе неверно показана расстановка классовых сил. На первом плане — «букет» отрицательных персонажей, которым противостоит, по сути, один морской комиссар Позднышев. Автор сталкивает его с сыном, обвиняющим отца в «комиссарстве». Ни истинные причины и корни кронштадтского мятежа, ни его движущие силы в пьесе не раскрыты. В результате автор не смог органически верно показать образ Ленина. «Правда» точно определила серьезный просчет драматурга: «Ленин, который поражал кипучей, действенной своей энергией, который был всегда среди людей, в гуще происходящих событий, в пьесе А. Штейна только произносит большие монологи наедине с собой». Ленин появляется в пьесе дважды, и оба раза он только размышляет. Нет ничего плохого в том, что искусство все больше и больше вторгается в лабораторию самого процесса ленинского мышления, и, как мы увидели, на этом пути уже имеются некоторые достижения, но у А. Штейна внутренний монолог Ленина превратился во внешнеассоциативный, лишенный свойственной Ленину наступательной, неодолимой логики, а порой отдающий интеллигентской рефлексией.

Ленинские мысли всегда рождались в процессе глубокого раздумья и широкого осмысливания действительности, в процессе общения с народом, с окружающими людьми. Ленинские идеи всегда были результатом конкретного анализа конкретной ситуации. Вот почему без драматургической «связки» с этой ситуацией невозможно изображение процесса работы ленинской мысли.

«Правда» в своей редакционной статье подчеркнула, что ошибки, допущенные автором пьесы «Между ливнями», имеют принципиальное значение. С этим нельзя не согласиться.

Сегодня мы знаем Ильича больше и глубже, чем десять или двадцать лет назад. История «дорисовывает» портрет, она как бы проясняет нам то, что раньше было покрыто дымкой времени. Найдено, систематизировано и стало доступно всем много новых мемуаров, эпистолярных и иконографических материалов, связанных с жизнью и деятельностью Ленина. Мы узнали многое из того, что от народа скрывалось в годы культа личности.

Но это не все. Сегодня мы понимаем, может быть, больше, чем раньше, реальность ленинских прогнозов, величие ленинской мысли.

Вместе с тем стало все более и более очевидным, что подход к ленинской теме сегодня требует принципиально более глубокой драматургии, основанной на развитии идей, на борении мыслей, что настало время смело вторгнуться в мир ленинского мышления, отражающего глубочайшие сдвиги исторического процесса, охватывающего большое и малое в диалектическом синтезе.

При этом необыкновенный интерес для развития драматургии Ленинианы заключается в том, что, как было уже отмечено, ленинские идеи возникали всегда в процессе глубокого раздумья и осмысления многочисленных явлений и фактов действительности.

Поэтому поиски психологической мотивировки ленинских мыслей, деяний, поиски того, как ленинское восприятие внешнего

мира, его событий (а это восприятие протекало в процессе активнейшей деятельности) переплавлялось во внутренний, «собственно психологический» план, а этот последний — в акт ленинской мысли и действия, оказываются исключительно плодотворными для развития драматургии вообще, для обогащения всего искусства.

Через ленинскую мысль, через неповторимую ленинскую индивидуальность еще глубже проникнуть в суть эпохи, нами переживаемой,— вот благородная цель искусства! Возможно, не будет преувеличением сказать, что работа над Ленинианой (задача, решаемая, естественно, всем советским искусством) станет новым шагом в художественном развитии народа.

Смелые опыты проникновения в мир ленинской мысли сделаны в наши дни в научно-популярном кино, в трилогии, поставленной на «Моснаучфильме» Ф. Тяпкиным по сценариям Г. Фрадкина.

Может быть, в высшей степени симптоматично, что локальные стремления художественного, документального и научно-популярного кино подойти к решению ленинской темы приводят к стиранию межей между ними, к известному слиянию логики, поэзии, публицистики.

Советская документальная Кинолениниана с каждым годом растет, пополняется новым материалом. Она использует не только драгоценные подлинники ленинских фото- и кинокадров, по-современному переосмысливая их в новом монтаже и дополняя музыкой, новыми световыми решениями и другими средствами выразительности, но и кадры, запечатлевающие те места, где жил и работал Ленин, города, улицы, интерьеры кабинетов и библиотек, кадры, воспроизводящие места его изгнаний и ссылок и места его боевых выступлений. Кинокамеры проникают в маленький швейцарский городок и на улицу Мари-Роз в Париже, в село Шушенское и в зал Смольного, в Британский музей и в приволжские города, где протекали детство и юность Ильича.

Некоторые из этих фильмов становятся просто географической или музейной информацией. Но в то же время рождается новая форма подачи материала, новые оригинальные средства, с помощью которых оживают и старое фото, и музейный экспонат, и узкая улочка старого города, и интерьер ленинского кабинета. И хотя сам Ильич не присутствует на экране, кадры живут, потому что, отталкиваясь от кинодокумента, мы начинаем проникать в строй ленинского мышления.

Такова, например, картина «Париж, проспект Ленина», подготовленная Центральным телевидением и Центральной студией документальных фильмов совместно с французским телевидением. В картине с помощью «оживших» фотографий воспроизводится атмосфера Парижа начала века, архивные кинокадры показывают события тех лет: встреча авиатора Блерио, забастовка железнодорожников… Нам становится близким все то, что Ильич видел, о чем он размышлял… Вот кладбище Пер-Ляшез, демонстрация парижских рабочих к Стене коммунаров, вот сарайчик в Лонжюмо, где Ленин организовал партийную школу… Однако интерес фильма заключается прежде всего в том, что его авторы (режиссеры Л. Кристи, М. Шапель, журналист Н. Бирюков) подошли к материалу с точки зрения сегодняшнего дня. Киноочерк знакомит с судьбами воспитанников школы в Лонжюмо, которые перенесли ленинскую эстафету в будущее. Удачно введение в ткань фильма киноинтервью: живой рассказ парижанина о встречах его отца с Лениным, воспоминания старейшего члена КПСС, Героя Социалистического Труда Ф. Н. Петрова о том, как к нему в Шлиссельбург попала книга В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм». Экономно, точно использованы изображения В. И. Ленина, ленинское эпистолярное наследство, например его письма к матери, текст которых превосходно ложится на фотографии Парижа того времени. Может быть, остается пожалеть, что авторы не пришли к лаконизму дикторского текста, который порой неоправданно многословен и однообразен. К числу подобных киноочерков следует отнести и фильм «Ильич в Лондоне» и некоторые другие.

Но особенной удачи достигли в этом направлении авторы кинотрилогии: «Рукописи Ленина», «Знамя партии» и «Ленин» («Последние страницы»). Пожалуй, эти работы, истинно новаторские, заставляют пересмотреть многое из того, что было сделано в прошлом и в научно-публицистическом и в художественном кинематографе.

Фильмы построены на документальном материале, причем, надо сказать, весьма скупом и ограниченном: рукописи, фото, кадры

интерьеров и мест, связанных с жизнью Ленина. И тем не менее в этих научно-публицистических, документальных фильмах создается художественный образ Владимира Ильича, обладающий более сильным эмоциональным воздействием на зрителя, чем иные актерские работы в игровом кинофильме.

Драматургическое открытие авторов заключается здесь в том, как справедливо заметил С. И. Юткевич*, что они заставили зрителя как бы вместе с В. И. Лениным «сопереживать» сложный и трудный процесс рождения мысли.

Рождение замысла ленинской статьи, первые тезисы, работа над планами, поиски главной мысли, соотношение с фактами действительности, диалектический анализ и синтез, поиски самой точной, самой емкой формулы — вот что становится основой своеобразной драматургии, передающей характер Ленина-мыслителя.

Особенно интересна драматургия «Последних страниц».

Это рассказ, точно следующий в основе своей строгой исторической правде (хотя и допускающий художественный вымысел), раскрывающий процесс создания последних работ Ильича, имеющих, как известно, неоценимое значение для развития марксистской теории. Трагедийность ситуации заключается в том, что в нелегкий для нашей страны момент истории Ленин оказывается смертельно болен, но огромным волевым напряжением преодолевает физический недуг.

При этом авторы добились того, что мы ощущаем не только «драматургию мысли», но и «драматургию сердца», горячего ленинского сердца.

Создается атмосфера б о р е н и я. Борения не только с физическим недугом, но и привычная атмосфера борьбы Ленина за партию, за идеи марксизма, за будущее народа.

Самые напряженные эпизоды в фильме — те, в которых раскрывается процесс ленинского творчества. Право, если бы в фильме был лишь один эпизод записи ленинских мыслей: сначала пишет ленинская рука, затем на лист белой бумаги ложатся стенографические значки, прерывающиеся время от времени, потом отстукивает пишущая машинка,— то и этого было бы достаточно. Но авторы фильма смело пошли дальше. Они ввели закадровый голос Ильича в мастерском исполнении А. Консовского*. Голос Ленина в фильме — не просто обычный закадровый «монолог» или дикторский комментарий. Ленин в борьбе — вот ключ речевого образа фильма.

Голос актера и строки ленинского письма сливаются воедино. Голос дрожит... и мы видим, как задрожало перо стенографиста. Это и создает ощущение непосредственного действия, процесса рождения мысли.

Драматургия кинотрилогии Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина позволяет высказать пожелание, чтобы не только научно-популярный, документальный, но и художественно-игровой кинематограф смелее, а главное, творчески вводил в действие чисто фактический материал, ленинские конспекты, статьи, речи.

Снимается фильм «Ленин в Польше». Над ним уже несколько лет работают такие крупные мастера, не впервые обращающиеся к ленинской теме, как Евг. Габрилович и С. Юткевич. Мы знакомы пока с драматургической основой фильма по тем (довольно значительным) отрывкам, которые были опубликованы, и по выступлениям в печати Евг. Габриловича. Но уже по этому мы можем судить о будущем фильме и ожидать интересное произведение.

В фильме будет рассказано о трагических днях лета 1914 года, когда разразилась первая мировая война. Столкновение двух подходов к войне: ленинского, с одной стороны, и оппортунистического, предательского подхода лидеров II Интернационала — с другой; непонимание крестьянско-солдатской массы и необходимость для марксистов просветить ее — вот что лежит в основе драматического конфликта фильма.

В сценарии Ленин говорит: «По всей Европе цветы и песни! Подождите, господа! Вы начали слишком большую игру. Эта война переменит все. С каждым днем все острей и ужасней будут бедствия угнетенных классов. Всюду, по всем углам, пойдут трещины, сквозь которые начнет прорываться наружу возмущение масс!..»

Конфликт этот драматургически раскрывается не через историю реальных столкновений с лидерами социал-демократии (Плеханов, Каутский, Вандервельде), но через широкую панораму событий и фактов. Мы застаем Владимира Ильича в камере Ново-

* См. «Искусство кино», 1964, № 1, стр. 79.

* О нем превосходно написала С. Гиацинтова в статье «Голос за кадром», «Искусство кино», 1964, № 4.

Таргской тюрьмы, куда его заточили австрийские власти в первые дни войны. Но не столкновение с властями и тюремным режимом, не изображение скованного Прометея выдвигается на первый план. Наоборот, подчеркивается необыкновенная свобода Ленина-узника!

Весь сценарий от начала до конца строится как внутренний монолог Ленина. Мы слышим голос его размышлений, воспоминаний—голос его мысли. Ленинская мысль — главный герой сценария. Она раздвигает стены камеры, свободно объединяет события, упорно работает, рождает железную формулу ленинской оценки войны. Ленин клеймит империалистический, захватнический характер войны, обрушивает на социал-предателей свой сарказм, радуется честности и смелости большевиков в Государственной думе, скорбит по поводу темноты солдат. «Пусть не поймут,— говорит он, думая о русских, польских и других солдатах,— не сегодня, так завтра мы соберем людей, которых ужасы этой войны будут не только запугивать, но и учить, будить и готовить к борьбе против буржуазии».

Сценарий повествует о рождении ленинской формулы о превращении войны империалистической в войну гражданскую. Сидя в камере, Ильич вспоминает эпизоды жизни в маленьком польском местечке, бытовые сценки, встречи с разными людьми. Значительное место занимает судьба польской девушки Ульки и ее жениха Анджея. Трудность (и огромная!) состоит в том, что все эти эпизоды, события, мелкие и крупные, должны служить в фильме толчками для ленинской мысли! Как точен должен быть их отбор! Как важно отделить главное от второстепенного! И как легко соскользнуть на дорогу мелкого правдоподобия и «бытовщинки»! Конечно, психологическими мотивами, непосредственным толчком для начала процесса мышления может стать и факт, связанный с судьбой бедной польской девушки. Но самая важная и глубинная подоплека ленинской мысли и идеи — это факты и события истории! Только через них и в связи с ними индивидуальный факт может превратиться в существенную опору процесса ленинских размышлений.

Авторы фильма несомненно отдают себе в этом отчет. Они пошли по очень трудной, едва ли не самой трудной дороге. Может быть, я ошибаюсь, но, кажется, можно привести только один пример прямого вторжения художника в мир сознания великого человека — я имею в виду внутренний монолог Гёте из «Лотты в Веймаре» Томаса Манна. Но там мы имеем дело с литературным произведением. Здесь же перед нами должен быть выстроен зрительный ряд, ряд сцен, из которых одни непосредственно связаны с тем, о чем идет ленинский рассказ, а другие — соотносятся с ним сложными ассоциативными путями.

Задача исключительной трудности, особенно потому, что речь идет о В. И. Ленине. Но уже сам факт того, что за ее выполнение смело берется советское киноискусство, говорит о его зрелости и заставляет ожидать успеха.

Особый интерес в развитии Киноленинианы представляет уже прошедший по нашим экранам фильм «Синяя тетрадь» Льва Кулиджанова, поставленный по известной повести Э. Казакевича.

Этот фильм не просто еще одно художественное произведение о Владимире Ильиче в ряду других. Он является закономерным итогом творческих поисков советских кинематографистов.

Начать с того, что без участия Ленина в картине всего два-три коротких эпизода. От начала до конца Ленин в центре внимания зрителя, в центре драматического повествования. Повествования о чем? Событий в фильме очень мало, почти нет. Он начинается с прибытия Ленина в Разлив и кончается уходом его в Финляндию. Хотя, простите, фильм заканчивается надписью из наплыва: «До Великой Октябрьской социалистической революции оставалось 78 дней». Все остальное «экранное время» посвящено ленинским думам и размышлениям и глубокому, волнующему, принципиальному спору с Зиновьевым, который вместе с Лениным вынужден был скрываться в Разливе. Эпизоды приезда к Ленину его друзей и соратников— Дзержинского, Орджоникидзе, Свердлова, Шотмана, Зофа — не воспринимаются как «событийные». Они лишь раскрывают главную драматургическую линию произведения—гигантскую умственную работу Ильича накануне революции. Кулиджанов вслед за Э. Казакевичем отбрасывает все, что увело бы в сторону от этой линии. Отбрасывает элемент напряженности из-за случайных встреч, которые могли иметь печальные последствия. Убирает некоторые бытовые эпи-

зоды, наличествующие даже в повести. Но зато развивает все психологические нюансы, возникающие из отношений с непосредственно окружающими Ленина людьми — с Емельяновым, Кондратием и другими.

Что же главное в фильме? Что увидел в повести Э. Казакевича Лев Кулиджанов? В одном интервью режиссер так оценивает задачу повести:

«Исследование источников ленинской веры в неизбежность победы идей большевизма, анализ ленинского образа мышления, анализ характера человека, предвидевшего и подготовившего пролетарскую революцию». Определение совершенно правильное. Но можно ли эту же задачу выполнить средствами кинематографа?

И вот тут-то как раз и проявилась смелость режиссера, поверившего, что кинематограф сегодня поднялся до высот философского искусства. «На мой взгляд,— говорил он,— язык кинематографа пригоден для выражения любых, самых сложных философских идей и понятий. И для современного зрителя динамика мысли не менее увлекательна, чем динамика сюжета».

Мы полностью разделяем эту точку зрения. Киноискусство сегодня особенно близко философскому мышлению и не может обойтись без него. Особенности и возможности кинематографа, подчас неожиданно открывающиеся, позволяют ему занять особое место среди других искусств в передаче глубоких философских идей и обобщений.

«Синяя тетрадь» — философская драма, драма идей.

В фильме остро противопоставлены два образа мышления: мышление революционного гения, стратега, реагирующего на малейшее изменение ситуации, находящего единственно верное решение в самых наисложнейших условиях, и мышление интеллигента, примкнувшего к революционному движению, даже участвующего в его руководстве, но, по сути дела, оставшегося обывателем, не способного смело и решительно действовать, пугающегося малейшего ухудшения обстановки, а самое главное — не понимающего необходимости всегда и везде говорить народу правду и только правду.

В фильме нет рассказа о странном и чудовищном поступке Зиновьева (как его назвал В. И. Ленин) накануне Октября, когда он и Каменев, по сути дела, выдали врагу решение ЦК о восстании. Но зритель понимает, что такой, как Григорий в фильме «Синяя тетрадь», может стать на путь предательства из-за своих оппортунистических шатаний.

В фильме Владимир Ильич в ответ на трусливое обвинение Григория в «жонглировании лозунгами» говорит: «Простите, я не жонглирую лозунгами, а говорю массам правду при каждом повороте истории, как бы он ни был крут, а вы, как мне сдается, боитесь говорить массам правду и хотите вести пролетарскую политику буржуазными средствами. Не морщитесь, Григорий, пролетариат нуждается в правде, и нет ничего вреднее для его дела... чем благовидная, благоприличная обывательская ложь...»

При работе над фильмом вставала одна реальная опасность: превращение драматургии идей в рационалистический спор цитат. Но Кулиджанов избежал этой опасности. Всеми своими предыдущими работами он зарекомендовал себя тонким психологом, лириком. Манера Кулиджанова — отказ от внешней эффектности. Он сдержан, чуток, он хорошо чувствует поэзию и природу. Именно поэтому столь интересно было обращение этого режиссера к философскому материалу «Синей тетради», той самой, которую прислали Ленину в Разлив и которая содержала в себе знаменитые ленинские конспекты о государстве и революции.

Режиссер нашел верное соотношение психологических посылок и логических следствий. Мышление Ленина, как и его противника, показано в органической связи с внутренними и внешними психологическими мотивациями.

Ленинская мысль работает неустанно. Толчками для нее являются самые разнообразные причины: события, и прежде всего события «в большом мире», о которых Ильич узнает из газет, из разговоров посетивших его друзей, но этими толчками является и общение с теми скромными людьми, которые о нем заботятся, даже с мальчиком Колькой.

Ленин любил природу... И хотя в фильме он говорит, что не хочет поддаваться ее «расслабляющему действию», но мы понимаем, что это ирония, что именно наедине с природой ему приходят в голову глубокие философские мысли о жизни и смерти, человеческом назначении и неодолимости прогресса, мысли убежденного материалиста, в то время как у его противника природа вызывает ассоциации иного порядка: страх,

мысль о терновом венке мученика. И этот спор вдруг звучит очень современно: лукавые мудрствования ленинского противника вызывают у нас ассоциации, связанные с современными «страстотерпцами» и тенденциозными пессимистами из лагеря буржуазной философии.

Нет более ответственной задачи перед искусством, чем создание целой серии фильмов об основателе нашей партии и государства Владимире Ильиче Ленине. Преуспеть в осуществлении ее сегодня может только тот, кто сумеет сочетать в себе *художника и исследователя*, кто будет искать форму в точных данных современной исторической науки. Исследовательский, аналитико-синтетический характер современного кино как нельзя лучше может быть поставлен на службу Лениниане.

Лениниана многогранна. Исчерпать ее не представляется возможным в короткие годы. Сколько еще тем ждет своего воплощения! Насколько актуальными и поучительными были бы фильмы о *формировании личности* Владимира Ильича, его мировоззрения, его морального облика, черт его цельного и богатого характера, как интересны были бы фильмы, которые показали бы становление и развитие образа вождя революции, жизненные вехи этого становления.

Все это впереди. Замыслов много. Зритель вправе ожидать новых увлекательных, волнующих и познавательных встреч с Ильичем. И каждая новая встреча, каждый новый шаг на путях Ленинианы не может не обогатить все наше искусство в целом, не может не иметь своего общеэстетического значения.

Ленинская тема, взятая глубоко, решенная талантливо, всегда современна, всегда отвечает самым острым проблемам действительности.

НАГРАДЫ — ЛУЧШИМ

Несколько лет назад в связи с 250-летием со дня рождения М. В. Ломоносова были учреждены премии его имени, присуждаемые лучшим научно-популярным фильмам. В конце минувшего года в торжественной обстановке большого зала Центрального Дома кино, где собрались представители общественности, ученые и кинематографисты, были вручены почетные дипломы и нагрудные значки лауреатам.

На этом же вечере были оглашены награды лучшим научно-популярным фильмам, созданным в 1962—1963 годах.

Комитет по Ломоносовским премиям отметил высокие идейно-художественные качества научно-популярного фильма «Ленин» («Последние страницы»), в котором средствами кино без актера в кадре был создан образ великого вождя революции. Его авторам — сценаристу Г. Фрадкину, режиссеру Ф. Тяпкину, оператору О. Самуцевичу уже присуждалась Ломоносовская премия за фильмы этой серии — «Рукописи Ленина» и «Знамя партии».

Почетной награды удостоены автор сценария и режиссер Г. Бруссе, оператор Б. Геннингс (Ленинградская студия научно-популярных фильмов) за киноочерк «На грани двух миров».

Сценарист, режиссер и оператор Грузинской студии хроникально-документальных и научно-популярных фильмов Г. Асатиани получил премию за картину о Тунисе — «Страна древней культуры». Киевские кинематографисты — сценаристы А. Прыхна, В. Кузнецов, режиссер К. Лундышев, оператор Г. Христич, научный руководитель В. Бакуль награждены за фильм «Тайна алмаза», рассказывающий о создании искусственного алмаза.

Премии получили авторы двух фильмов, созданных на Московской студии научно-популярных фильмов,— «Рассказ о пустоте» (автор сценария А. Вольфсон, режиссер С. Левит-Гуревич, оператор П. Тартаков) и «Плодородие без почвы» (авторы сценария Р. Брайнин и Д. Дубинский, режиссер Д. Дубинский, оператор В. Альтшулер, научный руководитель З. Журбицкий).

Ломоносовская премия первой степени за большой вклад в развитие советского научного кино присуждена академику Д. И. Щербакову — консультанту многих научно-популярных фильмов.

Е. ДРАБКИНА

«Архиважнейшее дело»

Страницы из новой книги о В. И. Ленине

Абсолютно невыносимое для него противоречие: «...мы имеем необъятные богатства торфа. Но мы не можем их использовать потому, что мы не можем посылать людей на эту каторжную работу...— говорил В. И. Ленин в докладе на Восьмом Всероссийском съезде Советов, том съезде, который принял план электрификации нашей страны. — Капиталистический строй мог посылать людей на каторжные работы. ...а при социалистическом государстве на эти каторжные работы мы посылать не можем... Капиталистический строй все делал для верхов. Он о низах не заботился».

Понятна поэтому та страстная увлеченность, с которой отнесся он к изобретенному незадолго до того гидравлическому способу добывания торфа. «Нужно всюду больше вводить машин, переходить к применению машинной техники возможно шире»,— говорил он в том же докладе, обосновывая необходимость всяческой поддержки Гидроторфа. И тут же «лично советовал» «посмотреть кинематографическое изображение работ по добыванию торфа, которое в Москве было показано и может быть продемонстрировано для делегатов съезда».

Тот показ в Москве «кинематографического изображения работ по добыванию торфа», о котором упомянул Ленин, происходил 27 октября 1920 года в Кремле. Кинофильм был подготовлен при непосредственном участии одного из изобретателей нового способа добычи торфа — Р. Э. Классона.

(Р. Э. Классон в 1893—1895 годах был участником собиравшегося у него на квартире петербургского кружка марксистов, в который входили В. И. Ленин, А. Н. Потресов, П. Б. Струве, М. И. Туган-Барановский, Н. К. Крупская и другие. Позже Классон отошел от политической деятельности и всецело посвятил себя электротехнике. Он совместно с В. Д. Кирпичниковым разработал гидравлический способ добывания торфяного топлива, запатентованный во всех промышленных странах.)

И. И. Радченко, присутствовавший на этом киносеансе, запомнил любопытную встречу Ленина и Классона после двадцатипятилет-

Е. Я. Драбкина

него перерыва. Пожав руку Классону, Ленин воскликнул:

— А помните, как вы тогда сомневались? А ведь совершилась революция-то!

Насколько велико было значение этого кинопоказа, можно судить по тому, что И. И. Радченко, который много лет стоял во главе Гидроторфа, перечисляя три важнейших момента в истории Гидроторфа в 1920 году, п е р в ы м из них называет этот киносеанс. «27 октября,— пишет он,— Владимир Ильич присутствовал на демонстрируемой Классоном в Кремле кинофильме по гидроторфу». Об этом же свидетельствует и то обстоятельство, что в написанном вскоре после того Лениным наброске тезисов о производственной пропаганде указано как на важнейшую задачу—«более широкое и систематичное использование фильм для производственной пропаганды. Совместная работа с киноотделом». И наконец то, что Ленин, уже видевший этот фильм во время показа в Кремле, пришел еще раз посмотреть его, когда он демонстрировался для делегатов Восьмого съезда Советов.

Мне посчастливилось присутствовать на этом сеансе. Но Ленина я видела лишь тогда, когда он входил в зал.

Надо полагать, что, с точки зрения всяческих принципов и искусств, этот фильм был сделан плохо. Но мы тогда этого не понимали. Мы видели мощную водяную струю, которая под высоким давлением била по торфяному болоту, вымывая торф, вкрапленный между пнями, и превращая его в густую жижу, засасываемую торфососом. Мы видели канавы на полях сушки, куда поступала перекачиваемая по трубам торфяная жижа, чтоб превратиться там в торфяные кирпичи. И нами, хорошо знавшими, как тяжел труд рабочих на торфоразработках, овладевало чувство восхищения.

Фильм показывал работу машин. Людей в нем почти не было. В памяти осталась лишь круглолицая девушка, смотревшая из-под ладошки прямо в объектив. Не она ли пела ту горькую песню, ту запомнившуюся Ленину песню о судьбе торфяницы, которую бросил ее залетка, предпочтя другую — «чистенькую городскую»?!

Фильм о Гидроторфе был одним из первых фильмов такого рода, показанных Ленину в Кремле.

Что же касается просмотров художественных фильмов, то особенно запомнилось мне, как В. И. Ленин смотрел один совершенно дурацкий фильм английского производства.

Привез его в Москву Л. Б. Красин. Было это осенью двадцатого года. Похлопывая по металлическому ящику и улыбаясь своей тонкой улыбкой, Леонид Борисович говорил:

— Буйну голову отдам, а притащу Ильича...

И притащил!

Сеанс был устроен в синем зале кино «Метрополь». Владимир Ильич пришел с Надеждой Константиновной. Был он веселый, но чуть настороженный. Видно, по поведению Красина чувствовал какой-то подвох.

Народу собралось много, но не очень. В зале было холодно, все сидели в шубах и шапках.

Погас свет, сзади застрекотал киноаппарат. На экране сперва появилась тень перекосившейся рамки, потом что-то замелькало, запрыгало, вот стал виден титр: «The Land of Mystery».

«*Страна тайн*», — вслух перевели одни. «*Загадочная страна*»,— перевели другие.

По аллее старинного парка шло некое существо... Не сразу стало ясно, что это мужчина, ибо одето оно было в длинный до пят кафтан, украшенный черкесскими газырями, и высокую боярскую шапку, из-под которой выбивались длинные волосы. Но спасибо титру, он объяснил, что это «Prince Lenoff», сын богатого помещика, владельца нескольких тысяч крепостных.

Войдя в беседку, князь Ленофф достал из-под полы своего собольего кафтана толстую книгу — и титр сообщил, что это «forbidden foreign books» и что князь Ленофф читает сии запрещенные иностранные книги потому, что он «одержим странной идеей равенства».

Нетрудно догадаться, что тут же, удостоверяя одержимость князя Ленoффа идеями равенства, в беседку вбежала прелестная пейзанка, костюм которой состоял из длинной белой рубахи, меховой шубы и венка на голове. Ее юная грудь бурно вздымалась, она протягивала князю Ленoффу руки. Князь Ленофф вскочил, но в этот момент на сцене появился другой князь — Prince Ivan, отпрыск дома Романовых, который, вращая глазами...

Князь Иван, схватив князя Ленoффа за руку, увлекает его за собой прочь из беседки...

Пейзанка рыдает. Ее юная грудь вздымается еще более бурно...

Князь Иван притащил князя Леноффа к даме с белыми буклями. Это княгиня Ленофф. Она воздевает очи к небу, по щекам ее катятся тяжелые глицериновые слезы.

Нет, князь Ленофф не покорится родительской воле!.. Он покидает отчий дом!.. Он в Петербурге... Идет по набережной реки. «Volga, Volga»,— поясняет титр.

В Петербурге князь Ленофф предается заговорщической деятельности (черные очки, черная пелерина, черные зонтики, черные парики). В каморке под крышей он начиняет бомбы. Вздрагивает, оборачивается к двери. Она падает под напором тяжелых кулаков: полиция! Князя Леноффа сажают в карету и везут в тюрьму...

И в эту минуту в зале раздался веселый, неудержимый смех Владимира Ильича, ибо сейчас он понял, что под именем князя Леноффа выведен он. Понял это и весь зал — и тоже залился хохотом.

В. И. Ленин и Я. М. Свердлов на Красной площади у Кремлевской стены перед мемориальной доской в память павших за мир и братство народов. Москва, 7 ноября 1918 г. Справа от Я. М. Свердлова, во втором ряду,— Е. Я. Драбкина

Под этот хохот шла вся остальная часть картины: Ленофф за границей, Ленофф устраивает заговор за заговором. Ленофф возвращается в революционную Россию. Ленофф становится во главе правительства. Ленофф приказывает арестовать князя Ивана (чекисты, которые пришли арестовывать князя, посылают ему с лакеем свои визитные карточки). Ленофф...

Не буду воспроизводить всю эту муру, хотя это и нетрудно сделать, благо в «Daily Herald» за двадцатый год подробно изложено содержание этой картины, которую газета называет «Мелодрамой в большевистской России». Но как ни чудовищно глупа эта мелодрама, воспоминание о ней мне дорого. Оно воскрешает в моей памяти чистый, звонкий смех Владимира Ильича, его веселые восклицания.

...Когда сеанс окончился и все присутствовавшие на нем спускались по лестнице, выходящей во двор, Владимир Ильич окликнул Анатолия Васильевича Луначарского. Разговаривая, они остановились около двери, и, проходя мимо них, я услышала, как Владимир Ильич сказал Луначарскому:

— ...чтоб кино проникло в каждый рабочий поселок, каждую деревню. Это важнейшее... Нет, архиважнейшее дело...

Александр КРОН

О собаке или о человеке?

Несколько лет назад в наших толстых литературных журналах появились одна за другой три маленькие повести ленинградского писателя И. Меттера, посвященные будням советской милиции. Повести привлекли к себе внимание читателей, а последняя из них — «Мухтар» — за короткий срок приобрела широкую популярность. Как это часто бывает, успех повести пробудил более пристальное внимание к ее автору, напечатавшему к тому времени несколько сборников рассказов, нашедших своего читателя, но почему-то почти совсем обойденных литературной критикой. Бóльшая и, кстати сказать, лучшая часть этих рассказов написана о школе, об учителях и ребятах школьного возраста, что легко объяснить не только прежней профессией автора, в прошлом преподавателя математики, но и складом его дарования — Меттер умеет писать только о среде, которую знает досконально, до мелочей, его сила прежде всего в наблюдательности, в тщательном отборе деталей, в точной лексике.

На первый взгляд может показаться неожиданным переключение писателя с рассказов о детях на суровый милицейский материал. Но только на первый взгляд. Органичность для Меттера этого нового материала легко проследить, но до этого мне необходимо сделать краткое отступление и сказать несколько слов о том, чтó такое ведомственная литература.

Речь в данном случае идет не о той уставной, учебной и инструктивной литературе, которая издается различными ведомствами для своих специфических нужд, а о литературе художественной, точнее, о большом количестве произведений различных жанров — стихов, очерков, рассказов, повестей и даже романов, которые охотно печатаются специализированными издательствами и ведомственной периодикой и занимают внушительное место в общелитературном балансе. Существует литература милицейская, школьная, железнодорожная, пограничная и даже женская. Конечно, невозможно провести четкую границу между «большой литературой» и литературой ведомственной, дело тут не в материале, а в подходе к нему. Все произведения ведомственной музы роднят общие черты — служебность, утилитаризм, иллюстративность, назидательность, замкнутость в кругу специфических интересов, короче говоря, отсутствие того «общеинтересного в жизни», которое, по мнению Н. Г. Чернышевского, только и может служить предметом искусства. Ведомственная литература относится к подлинному искусству примерно так же, как рисованные наглядные пособия к реалистической живописи, задачи ее сравнительно несложны — популяризовать труд работников данного ведомства, способствовать внедрению принятых в нем методов и установок и, наконец,—что греха таить — способствовать его прославлению. Во всяком случае, редкое произведение этого типа обходится без грифа высокопоставленных консультантов, а критическое изображение людей и порядков данного ведомства редко выходит за пределы ведомственной самокритики.

О чем бы ни писал Меттер — о школе или о милиции,— ведомственность ему полностью противопоказана. И тут и там он прежде всего несет свою главную тему. Тема эта — советский гуманизм. Он глубоко убежден, что советский образ жизни и человечность неразделимы, что подлинно коммунистическое воспитание не ограничивается семьей и школой, а требует объединенных усилий всех передовых элементов нашего общества. Все, что мы наблюдаем, все, что вторгается в нашу жизнь, так или иначе воздействует (читай — воспитывает), и от человека, берущего в свои руки человеческие судьбы, кто бы он ни был — школьный учитель или сотрудник милиции,— естественно ждать прежде всего бережного отношения к человеку и уважения к его достоинству. Меттер знает цену вовремя сказанному

доброму слову и гибельные последствия всякого плевка в душу. Его любимые герои — рядовые советские труженики, рядовые в том смысле, что таких людей в нашей стране великое множество, но совсем не в смысле серости и однообразия. Герои Меттера отнюдь не «винтики» и не так называемые «простые люди», наоборот, это люди сложные, с богатой душевной жизнью, душевные люди. И естественно, что у них, а вместе с ними и у автора нет большего врага, чем бездушие, в какой бы мундир — педагогический или милицейский — оно ни рядилось. Вероятно, именно поэтому сторонники узковедомственного взгляда на литературу настороженно относились к рассказам Меттера.

Меттера-рассказчика легко узнать по интонации— очень доброй и окрашенной своеобразным юмором. Есть у его прозы еще одно примечательное качество — кинематографичность. Конечно, не в старомодном понимании (обилие внешнего действия, быстрая смена эпизодов и т. д.), а в том современном смысле, который мы вкладываем в это слово, опираясь на опыт советского кинематографа —искусства по преимуществу психологического. То, что пишет Меттер, всегда зримо, конкретизировано в точно увиденных деталях, его диалог не вызывает желания услышать его со сцены, это именно кинематографический диалог.

Несмотря на это, киностудии долгое время не проявляли интереса к прозе Меттера. Перелом наступил с выходом в свет повестей о милиции. В нашей литературе нет распространенного на Западе жанра «полицейского романа», однако считается— и не без оснований,— что всем произведениям, посвященным деятельности милиции и угрозыска, обеспечен читательский и зрительский успех. Интерес этот можно понять, учитывая, что всякий человек, советский в том числе, по природе своей любопытен, а «хроника происшествий» в наших газетах влачит довольно жалкое существование. Поэтому любая книжка, где рассказывается о том, как ловят преступников, охотно раскупается вне зависимости от качества и зачитывается до дыр.

Так или иначе, перелом наступил, и через некоторое время на экраны страны вышел первый фильм по сценарию И. Меттера — «Это случилось в милиции».

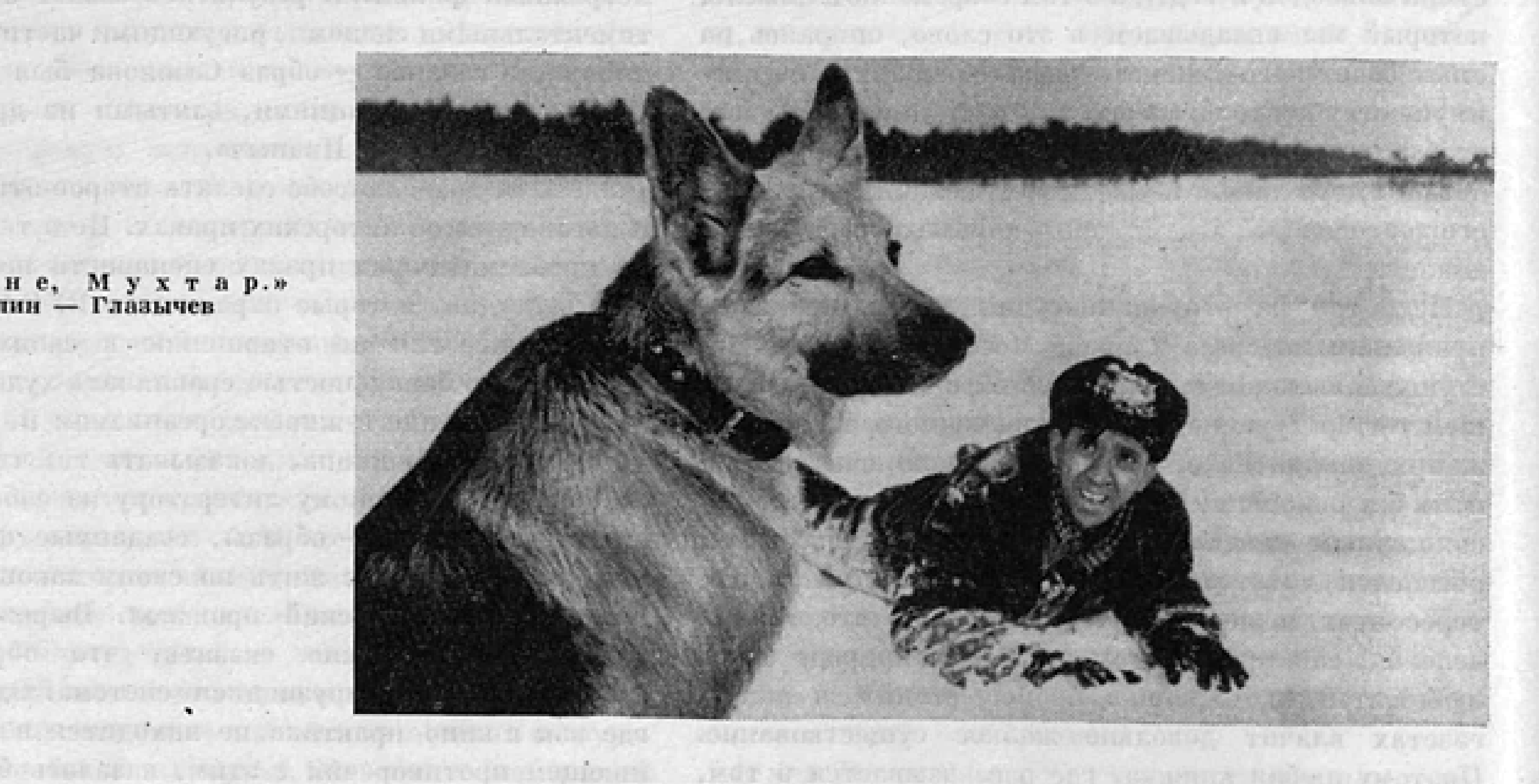
У Меттера нет рассказа под таким названием. Пожалуй, и не могло быть. Рассказ, положенный в основу сценария, называется «Сухарь». Новое название — убедительное свидетельство той робости, с которой кинематограф отнесся к предложенному автором не совсем обычному материалу. В самом деле, пойдет ли зритель на фильм о каком-то «сухаре»? Пусть лучше он думает, что в милиции действительно случилось что-то из ряда вон выходящее, и, только сидя в зале, узнает, что в фильме никаких преступников, кроме злостных алиментщиков, не ловят и специальностью майора Сазонова является такое скучное дело, как гражданский розыск. И главное в фильме даже не то, что майору Сазонову удалось установить родство между солдатом Иваном Кравченко и гражданином Зубаревым, а то, что майор Сазонов — человек душевный, за внешней сухостью которого кроется подлинная человечность, и что он, майор Сазонов, полный нравственный антипод капитана Серебровского, скрывающего под внешним обаянием рубахи-парня бездушие, цинизм и полное непонимание той высокой гуманистической миссии, которую, по мысли Ф. Э. Дзержинского, призваны нести органы охраны общественного порядка.

Будем объективны — робость проявил не только кинематограф, но и писатель. Им показалось — и неосновательно,— что заключенного в «Сухаре» драматургического материала не хватает на полнометражный фильм. В результате сюжет оброс сентиментальными сценами, рисующими частную жизнь майора, а главное — образ Сазонова был дополнен черточками и ситуациями, взятыми из другой повести — «Алексей Иваныч».

Здесь я позволю себе сделать второе отступление и поговорить об авторских правах. Не о тех довольно проблематичных правах сценариста по отношению к студии, которые охраняются ВУОАПом, а о правах писателя по отношению к своим героям.

Стало уже банальностью сравнивать художественное произведение с живым организмом и, ссылаясь на авторитет Пушкина, доказывать то, что известно каждому серьезному литератору из собственного опыта, а именно — образы, созданные фантазией писателя, начинают жить по своим законам, ограничивающим авторский произвол. Выражаясь по-современному, можно сказать, что образ — это сложная саморегулирующаяся система. Однако нигде как в кино практика не находится в столь вопиющем противоречии с этим, казалось бы, общепризнанным теоретическим положением, и зачастую на сценарий смотрят, как на некое подобие детской игры, именуемой «Юный конструктор» и состоящей из набора деталей, которые можно свинчивать и так и эдак. И почему-то очень удивляются, когда подвергнутое вивисекции произведение испускает дух.

Майор Сазонов из «Сухаря» и подполковник Городулин из «Алексея Иваныча»— разные люди, и, на мой взгляд, их не следовало объединять под одной милицейской фуражкой. Сближают их только служба в милиции и то, что оба они хорошие, честные, душевные люди. Сходство чисто формальное, ибо в милиции они на разных амплуа и хороши они каждый по-своему. Образы эти настолько несхожи, что



«К о мне, М у х т а р.»
Ю. Никулин — Глазычев

«К о мне, М у х т а р!»
Ю. Никулин — Глазычев, Ф. Никитин — Зырянов

при чтении, естественно, возникают почти полярные актерские кандидатуры. Скажем, для Сазонова — Эраст Гарин. А для Городулина — Борис Чирков. Всеволод Санаев — хороший актер, и весьма возможно, что он сумел бы сыграть обе роли, но в фильме «Это случилось в милиции» ему пришлось играть нечто среднеарифметическое, образ-гибрид, ничего не приобретший от произведенного скрещивания, а скорее, что-то утерявший по сравнению со своим литературным первоисточником. Мне могут возразить, что фильм все равно получился и имеет успех. Это верно. После драки кулаками не машут, и когда фильм уже вышел, очень трудно разобраться, вышел он благодаря чему-то или несмотря ни на что. Все же я склонен думать, что успех картины и удача Санаева были бы значительнее, если б авторы не проявили излишней робости и поставили «Сухаря» ближе к литературному первоисточнику.

Прошел год, и кинематограф вновь обратился к прозе Меттера. На этот раз к «Мухтару»*. По неписаным законам киносценарий «Это случилось в милиции» считается оригинальным сценарием, а «Мухтар» — экранизацией. Я читал оба сценария, и «Мухтар» мне нравится больше. Он тем и хорош, что в гораздо большей степени сохранил образный строй и авторскую интонацию повести.

Для того чтоб дать оценку фильму, поставленному по этому сценарию режиссером С. Тумановым, необходимо прежде всего разобраться, о чем написана повесть.

Судя по названию, главный герой повести — пес по кличке «Мухтар», а содержанием повести является полезная деятельность служебно-розыскных собак или, попросту говоря, ищеек.

Однако это не так.

Повесть написана не о собаке, а о человеке. Точнее говоря — о людях. Еще точнее — о человечности.

История собаки — фабульный стержень повести и сценария. Но сам Мухтар отнюдь не главный герой. Главный герой повести — проводник Мухтара, младший лейтенант милиции Глазычев.

Мне кажется насильственной и бесплодной всякая попытка видеть в Мухтаре какую-либо аллегорию. Под Мухтаром совсем не надо никого разуметь. Мухтар всего только пес. Хороший пес, но не более того.

А вот Глазычев — человек, да еще с большой буквы. Не космонавт, не рекордсмен, не первооткрыватель, всего-навсего проводник служебно-розыскной собаки. Однако это человек, которым страна может гордиться. Не потому, что он совершает какие-то из ряда вон выходящие подвиги, а потому, что этот человек, занимающий в советском обществе весьма скромное место, весь плоть от плоти, кровь от крови воспитанник этого общества, повседневно несущий в себе драгоценные черты его гуманистической морали.

Воспитанник и одновременно воспитатель.

Когда я говорю о Глазычеве как о воспитателе, я меньше всего имею в виду дрессировщика.

В сценарии есть такой эпизод.

В продуктовой кладовой санатория произошла крупная кража. Явившийся на место преступления Глазычев застает юную кладовщицу в слезах — мало того что случилась беда, проводивший дознание дежурный сотрудник милиции разговаривал с ней оскорбительно, как с воровкой.

Глазычев искренне огорчен. «Ну ладно, а на милицию, Вера, не обижайтесь, дураков везде хватает»,— говорит он ей.

Вероятно, с позиций «ведомственной литературы», он поступает непедагогично. И даже подрывает престиж милиции.

А если говорить по существу — поднимает. Ибо со всех точек зрения важно, чтобы в душе Веры не осталось горечи, чтоб она (а вместе с ней и зрители) не думала, что тот дежурный и есть власть.

Другой эпизод.

У старушки пенсионерки украли пару кроликов. Стоимость похищенного имущества — трешка. Вроде не о чем разговаривать. По таким случаям служебно-розыскных собак не тревожат.

И все-таки Глазычев берется за это не предвещающее ему никаких лавров дело. Больше того, он сам напрашивается на него, чем вызывает неприязненную реплику дежурного: «Не имейте привычки встревать...»

Но что же делать, когда у Глазычева есть эта привычка! Великолепная привычка, которая отличает гражданина от обывателя. И он выезжает на трехрублевое дело, находит вора, а затем стойко выдерживает насмешки деляги и карьериста Дуговца. В споре с ним он произносит фразу, от которой Дуговец шарахается, как от крамолы.

«А мне,— говорит Глазычев,— портки какого-нибудь работяги не менее дороги, чем десять тысяч государственных денег».

Опять-таки, с точки зрения «ведомственной литературы», высказывание сомнительное. Как же так, социалистическая собственность... Но по большому счету прав именно Глазычев, а думать и поступать, как Дуговец,— значит растрачивать самый ценный капитал — капитал народного доверия к своим учреждениям. Найдя бабкиных кроликов, Глазычев сделал нужное государственное дело, потому что не только бабка, но целый рабочий квартал будет

* «Ко мне, Мухтар!». Сценарий И. Меттера. Режиссер С. Туманов. Оператор А. Харитонов. Художник Г. Колганов. Композитор В. Рубин. Звукооператор И. Майоров. Редактор Л. Цицина. «Мосфильм», 1964.

знать, что органам власти не безразличны их маленькие интересы, и почувствует то гордое удовлетворение, которое выражено в ставшей уже хрестоматийной строке Маяковского — «моя милиция меня бережет...»

Все это вместе взятое и есть тот повседневный подвиг, та почва, на которой возникает подвиг чрезвычайный — тот, о котором говорят и пишут, по поводу которого издаются приказы и выдаются награды.

Основной конфликт «Мухтара» не между сыщиками и грабителями, а между людьми типа Глазычева, майора Билибина, врача Зырянова и людьми вроде Дуговца, Ларионова и того безымянного представителя управления, который сделал выговор Глазычеву за вырвавшееся у него ласковое слово («Собаку надо поощрять уставными словами»).

Между душевностью и бездушием.

Глазычев и бандит Фролов — враги. Глазычев и Дуговец — сослуживцы. Однако их расхождения касаются не только методов дрессировки служебно-розыскных собак, но и всей жизненной философии.

— Ну, хорошо,— скажут мне,— но причем тогда Мухтар? И если не он герой повести, то зачем называть повесть и фильм его именем? И вообще, зачем тогда он нужен, разве нельзя построить тот же конфликт без участия собаки? Но в том-то и дело, что, не будучи главным героем, Мухтар совершенно необходим. Не для доказательства простейшей мысли о том, что для дрессировки животных нужна человечность,— мысли, кстати говоря, совершенно верной, вспомним хотя бы В. Л. Дурова. И не потому, что, вторгаясь в жизнь разных людей, Мухтар помогает строить занимательный сюжет. Он необходим как катализатор. Катализатором в химии именуется вещество, которое, не принимая прямого участия в химической реакции, способствует ее течению. Таким катализатором является в повести Мухтар. В его присутствии любое столкновение взглядов или интересов приобретает какую-то особую первозданную ясность и метафорическую наглядность. «Вероятно, собаки, так же как и люди, не любят, когда их продают»,— печально говорит бывший владелец Мухтара адмирал Колесов, случайно выяснивший в питомнике, что Мухтар был не подарен, а продан хорошенькой адмиральшей.

В фильме есть отлично снятая немая сцена: бесславно запихивают в милицейскую машину изрядно потрепанного Мухтаром Фролова. Следующий кадр— потрясенный горем Глазычев с раненым Мухтаром на руках. Текст здесь не нужен — мысль о том, что люди типа Фролова в нравственном отношении стоят ниже животного, возникает совершенно естественно.

«Мухтар» написан в хорошей традиции. Это традиция, истоки которой упираются в «Холстомера».

В какой мере фильм, поставленный режиссером С. Тумановым, остался верен авторскому замыслу?

В значительной, хотя и не до конца. Некоторый крен в сторону «Джульбарса», другими словами, фильма о собаке, все-таки чувствуется. Не обошлось без компромиссов. Но в самом главном и основном фильм получился. Он волнует и заставляет думать.

Вероятно, для некоторой части публики наиболее привлекательной стороной фильма покажутся приключения Мухтара, а не философский подтекст. И многие, выходя из зала, будут привычно восклицать: «Нет, вы подумайте, какая чудесная собака! И как играет!»

С моей точки зрения, никакого чуда в собаке нет. Животные в кино всегда играют превосходно. Их не надо учить органике и «методу физических действий», все это им дано от природы. Заставить собаку играть перед объективом — дело, скорее трудоемкое, чем трудное. Трудно играть рядом с собакой.

Чудо — не собака. Чудо — Юрий Никулин.

«К о м н е, М у х т а р!». Ю. Никулин — Глазычев, В. Емельянов — начальник питомника, А. Ларионова — Колесова

Младший лейтенант Глазычев, если я не ошибаюсь, третья крупная роль Никулина в кино. Я не знаю всего пути Никулина, но убежден, что в этой роли Никулин заявил себя киноактером высочайшего класса, одним из тех актеров, для которых надо писать сценарии и ставить картины. Сказать про Никулина, что он естествен в каждом движении и правдив в каждом слове,— это значит констатировать, что актер хорошо владеет азбукой своего мастерства. Гораздо существеннее, что, обладая яркой индивидуальностью, он необыкновенно чутко и послушно несет основную гуманистическую идею фильма. Никулин нисколько не идеализирует Глазычева — в его исполнении Глазычев остается не слишком развитым и живущим вполне обыденной жизнью парнем; и в то же время он играет человека, своеобразно мыслящего и живо чувствующего, вызывающего глубокий интерес, сочувствие и уважение. Трудно забыть глаза Никулина — бездонные, то озорные, то грустные, чем-то напоминающие глаза Чаплина. И вообще при всем несходстве физического облика в Никулине есть чаплиновские черты, в том числе редкое умение нести сквозную мысль и приоткрывать второй план роли, то высокое актерское искусство, которое делает любой образ значительным и вызывает могучий поток ассоциаций.

«К о м н е, М у х т а р!» Ю. Никулин — Глазычев, Л. Кмит — Дуговец

К сожалению, у Никулина почти нет в фильме достойных партнеров. И в особенности достойных противников. Дуговец в исполнении Л. Кмита и Ларионов, которого играет Ю. Белов,— фигуры вспомогательные. Они подыгрывают Никулину, причем как-то так, что я не удивлюсь, если зрители будут их путать: оба актера играют корректно, они в меру «отрицательны», в меру достоверны, но за ними не угадываются ни биография, ни характер.

Конечно, по сравнению с Глазычевым Дуговец и Ларионов — роли второстепенные. Но и в таких ролях можно создать убедительный образ. В. Емельянову, играющему начальника питомника майора Билибина, отпущено гораздо меньше игрового материала, чем Л. Кмиту или Ф. Никитину (ветврач),— тем не менее он создал очень правдивый и привлекательный образ сурового, требовательного, но внутренне очень деликатного человека.

Опытный и талантливый киноактер Ф. Никитин вступил в бесплодный спор с той мягкой юмористической интонацией, в которой написана роль милицейского философа, старого ветврача Зырянова. В результате — наигрыш, театральщина, неожиданные у одного из ветеранов советского реалистического кинематографа.

Режиссер С. Туманов по праву разделяет выдающийся успех Никулина, но в силу того же закона на него ложится немалая часть ответственности за актерские неудачи. Ибо далеко не во всех случаях неудач или неполных удач актер не справился с задачей. Бывает, что задача просто не поставлена.

Сюжет «Мухтара» построен таким образом, что в фильме проходит много эпизодических фигур. Эпизод, в котором появляются супруги Колесовы, невелик, но в нем совершенно достаточно материала, чтобы хорошие актеры могли сыграть трагикомическую миниатюру и позволить зрителям на несколько мгновений заглянуть в сокровенные тайны этих людей.

Каково содержание эпизода? Немолодой заслуженный моряк случайно узнает, что его молодая и красивая жена не подарила, а продала питомнику Мухтара.

Можно сыграть только это. Но можно сыграть гораздо больше. Надо только копнуть.

Адмирал Колесов зовет свою жену «мама». Если вдуматься, за этим коротеньким словом можно увидеть многое.

И нежность. И радость отцовства. И неосознанное до конца желание чуточку состарить свою жену, смягчить возрастное неравенство. И робкую надежду на то, что материнство заставит несколько уже отяжелевшую красотку жену остепениться и доставлять мужу меньше тревог и огорчений.

А. Ларионова и С. Голованов — актеры, которые по своим внешним данным и по квалификации вполне подходят к исполняемым ими ролям. И не их вина, что перед ними были поставлены слишком уж несложные задачи.

Другой пример. В повести (и в сценарии) есть написанный с мягким юмором эпизод допроса уголовника по кличке «Рыба». В фильме юмор пропал, уступив место традиционному поединку: волевой следователь — глуповатый преступник. Актеры тут неповинны.

И, наконец, последнее. Язык фильма хуже языка повести. Много мусора. За актерскими отсебятинами теряется стилевая манера, авторская интонация.

Здесь я должен сделать третье и на этот раз действительно последнее отступление.

Часто приходится слышать, что кино — искусство коллективное, и нет ничего удивительного, что литературный первоисточник почти всегда подвергается значительным изменениям.

Хорошо ли это?

Да, хорошо при условии, что усилия всего коллектива, то есть сценариста, режиссера, оператора, актеров, редактуры и т. д., стиснуты в тугой пучок и направлены к единой цели. Тогда происходит процесс обогащения и уточнения первоначального замысла. В противном случае неизбежны потери. Вместо того чтоб развить и дополнить, каждый из участников получает возможность что-то отщипнуть, чем-то пожертвовать, что-то переиначить и приспособить для собственного удобства...

В хорошем фильме, поставленном Семеном Тумановым, есть немало хороших находок. Операторская работа А. Харитонова радует не только техническим совершенством, но тонким ощущением стиля. Но есть в фильме потери, и тоже немалые. И мне думается, что одна из главных причин — застарелая болезнь недоверия к зрителю, все та же робость по отношению к серьезной проблематике, которая заставляет менять названия.

Назвать фильм о советском гуманизме «Ко мне, Мухтар!» — это тоже потеря.

Инна ЛЕВШИНА

Поэзия мысли

Задолго до того как мне пришлось увидеть «Состязание»*, я слышала о фильме разные мнения. Одни очень высоко оценивали картину, другие относились к ней прохладно — «однообразно, затянуто»...

Затем свидетельства стали более пространными — уже в прессе. Восторженная статья Ч. Айтматова в «Советской культуре», блестящий отзыв И. Таланкина в «Советском кино».

И вот я вижу «Состязание».

Я не хочу повторять «предыдущих ораторов». Я хочу разобраться, чем же мы обязаны сегодня появлению такой картины.

Фильм создан молодыми кинематографистами. Поставил его режиссер Булат Мансуров, выпускник ВГИКа. «Состязание» — его первая самостоятельная работа, а также и дебют в кино операторов Х. Нарлиева и У. Сапарова.

Это не просто хороший фильм выпуска 1964 года, не просто талантливая картина способных молодых людей, не просто удача студии «Туркменфильм», а явление иного порядка, стоящее на другой ступени.

Появление картины не случайность. Эта картина — естественный результат вложенной в нее творческой мысли, творческого труда и умелых рук.

Заканчивая это не в меру похвальное для фильма вступление (с точки зрения людей, прохладно к нему отнесшихся), перехожу к обстоятельствам дела.

Фабула «Состязания» проста и не исчерпывает и десятой доли его содержания.

Сто лет назад туркмены жили в постоянных стычках с иранскими курдами. В один из вражеских набегов брат известного туркменского певца и музыканта Шукура-бахши был взят в плен. Чтобы предотвратить ответную войну, грозящую еще большим разорением родной земле, певец идет выручать брата не с войском и оружием, а один, с дутаром. Он вызывает на состязание курдского музыканта. Если Шукур-бахши победит в этом состязании, курдский хан обещает вернуть ему брата. Шукур-бахши побеждает и тем оберегает свой народ от новой войны и разграбления.

* Сценарий и постановка Б. Мансурова (по мотивам рассказа Н. Сарыханова «Шукур-бахши»). Операторы Х. Нарлиев, У. Сапаров. Художник А. Филь. Композитор Н. Халмаммедов. Звукооператор А. Пясецкий. «Туркменфильм», 1964.

Вот и все.

Перед нами туркменская земля — голая степь с горной грядой за горизонтом, кибитка, костры... Кладбище с унылыми холмиками могил и развевающимися тряпицами на прокаленном зноем сухостое... Кони, входящие в поток...

Камера молодых операторов нетороплива — она впитывает запахи земли, воды, очага. Она искательно вглядывается в лица. Каждый герой, каждый человек из толпы превращается в портрет.

Портреты не углубляют наши представления о той или иной человеческой индивидуальности — нет! Они берут от каждой личности нечто более широкое и всеобъемлющее, нечто общезначимое. Вот мудрая старость, вот осторожная зрелость, вот тупость — дикая, необузданная, опасная... Вот красота справедливости и доброты — лик юный и прекрасный... А вот лицо власти!

Власть — одна из философских тем фильма. Вглядимся внимательней в ее лицо.

Это лицо туранского Чапык-Батыр-хана и курдского Маммет-Яр-хана (и того и другого играет один актер— А. Джаллыев). Враждующие ханы враждующих народов оказываются одноликими! И внешне и внутренне.

Нет нужды, что хан туранский «демократичнее» хана техранского (курдского) — просто одет, сидит в кибитке в окружении своих джигитов.

И Маммет-Яр-хан техранский тоже значительно отличается от привычного нам по прежним киносказкам и кинолегендам восточного сатрапа, живущего в неге, пышности и недоступности.

Да, он в златотканом халате и в драгоценных перстнях. Но во время состязания в трех-четырех шагах от него располагается чернь. Оборванные дервиши подползают к его ногам, а народ в гневе устремляется к ханскому помосту, народ возражает своему хану без всякого экзотического «трепета» перед владыкой...

И хан техранский — не разжиревший в безделье болван и не жестокий деспот (просто по тому признаку, что он восточный правитель, так сказать, по территориальным и климатическим условиям!). Хан техранский — дьявольски изворотливый и умный властитель. Он не бездумно пользуется данной ему властью над людьми, он философствует.

И «двуногие волки» — владыки Турана и Техрана — постепенно сливаются в нашем сознании. Они играют с народом, как с котенком. Они взывают к его чести, к его преданности родной земле, к его мужеству, к его тщеславию, наконец... И все это для того, чтобы снова послать людей на братоубийственную войну, еще раз залить реками крови землю и тем прибавить новую славу к прославленному имени владыки...

Не думаю, что прав И. Таланкин, когда определяет основной темой фильма — тему Искусства. Конечно, в «Состязании» звучит тема искусства народного и искусства, продавшегося власти. Но это далеко не основное. Это одна из сторон философской проблемы власти.

А разговор о власти разрастается... Вот уже фильм рассказывает нам о вечном — о земле и мире, о добре и зле, о народе и справедливости.

Мысли эти не только в авторском тексте, не только в стихах Махтумкули Саади, которыми переплетена картина, не только в изящных и медлительных диалогах. Они в каждом эпизоде, тщательно продуманном и пластически ярко решенном режиссером, в каждом плане народной толпы, следящей за состязанием.

Кажется, что особенного? Снята толпа людей, толпа «болельщиков». Но нужно видеть эту толпу, чтобы почувствовать драматизм и философичность фильма.

Народ — огромное живое тело, дышащее, движущееся, обуреваемое страстями, высочайшая из которых — стремление к справедливости.

Кажется, а тут что особенного? — унылые холмики кладбища, одинокая женская фигура причитает над могилой.

Но вот камера подымается над кладбищем, вот она заставляет нас всмотреться в кадр, и совершается чудо — это не женщина причитает, это кричит и плачет Земля, это каждая могила рыдает и стонет, это родина проклинает всех, кто отнимает у нее сыновей.

Кажется, здесь-то что? — играет музыкант... руки на струнах...,

Постепенно темнеет экран, и в тревожном свете остаются только руки и дутар. Где-то в густой черноте кадра угадывается человеческая фигура. Но она не нужна сейчас. Руки с длинными и нервными пальцами мечутся в музыкальном состязании — и они уже не принадлежат Шукуру-бахши. Это руки Искусства, которое способно пробудить в настороженной толпе самые высокие человеческие чувства.

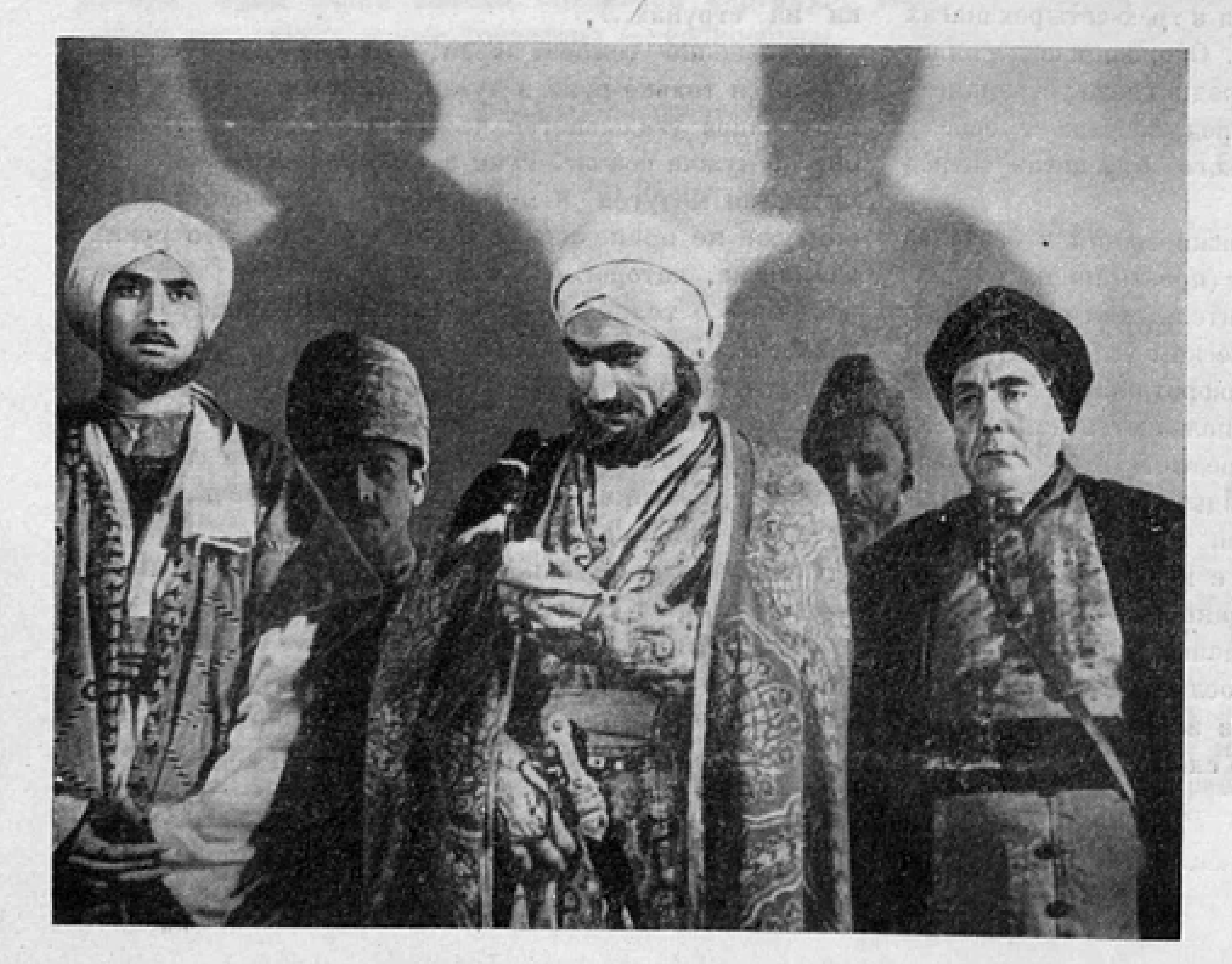
Да что пересказывать! Фильм надо увидеть, фильм надо почувствовать.

С освежающей грозой, заставшей нас внезапно и врасплох, сравнивает Ч. Айтматов свое впечатление от этого фильма.

С чистейшим, прохладным, искрящимся источником сравнивает фильм И. Таланкин.

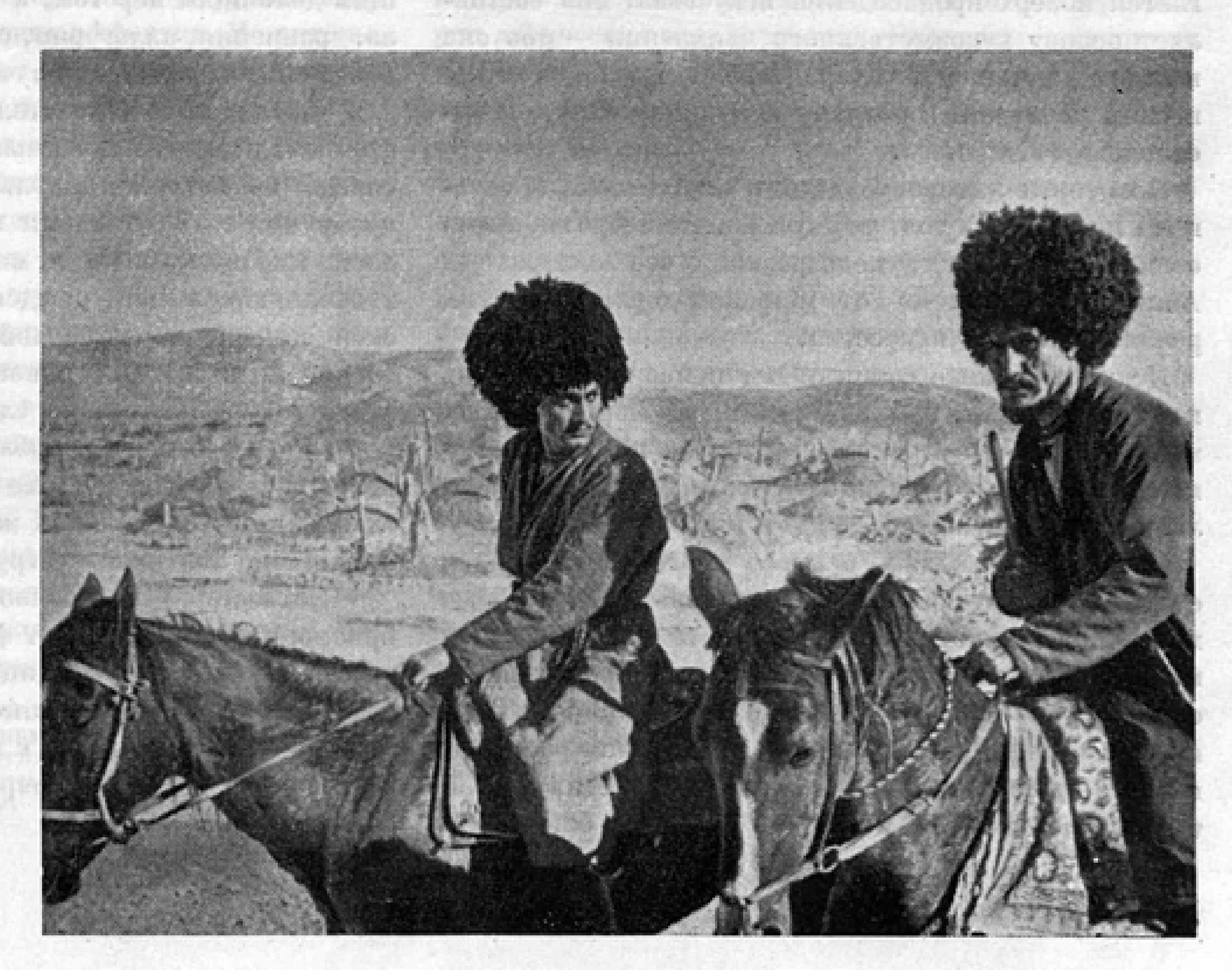
«Состязание» заслуживает не только похвальных отзывов. Фильм этот сложный и богатый, не простой для зрительского восприятия, и разговор о нем неизбежно должен затронуть некоторые принципиально важные вопросы.

«Состязание». Х. Овезгеленов — Гулам-бахши (в центре)



«Состязание». Слева направо: Я. Бек-Назаров — визирь Юсуп, А. Джаллыев—Маммет-Яр-хан, К. Ходжаев—телохранитель

«С о с т я з а н и е». А. Хандурдыев — Шукур-бахши



«С о с т я з а н и е». Слева направо: А. Хандурдыев — Шукур-бахши, А. Джаллыев — Чапык-Батыр-хан

В «Состязании» мы видим кинематограф глубоко народный, глубоко национальный. Во всем строении фильма — в операторской манере, в философии и образности режиссерского прочтения мысли, в актерском решении (думаю, не случайно главные роли «Состязания» играют непрофессиональные артисты — преподаватель университета физик А. Хандурдыев—Шукур-бахши и милиционер Х. Овезгеленов—Гулам-бахши, оба первоклассные музыканты), в темпе и ритме повествования — культура тысячелетия, сгусток национальной манеры мышления.

Не только таланту и вдохновению молодых художников обязано «Состязание» своим качественным скачком вперед. Оно обязано и в р е м е н и.

В последние годы начинают развеиваться догматические воззрения в национальном искусствоведении, которые особенно сильны были в жизни искусства Средней Азии. Начиная справедливую борьбу со старыми феодальными пережитками, тянущими назад сегодняшний день искусства, мы иногда подходили к этой борьбе чрезмерно ретиво и зачеркивали некоторые поныне живые национальные традиции.

Дидактизм восточной поэзии квалифицировался как «идейный недостаток», который необходимо изживать. А между тем в Средней Азии по сей день поют газели Хафиза, декламируют Хайяма, читают Саади...

Вся классика Азии полна мудрых мыслей и основана на высоком дидактизме, который ничего общего с унылой назидательностью не имеет.

Дидактика в поэзии азиатской классики не налагается поверх произведения искусства, она составляет основу художественного мышления — ибо она в самом национальном характере, в сформированном веками уважении к острому и мудрому слову, к наставлению Старшего.

Некоторые литературоведы и искусствоведы сетовали на «странную» форму азиатской прозы, пересыпанной стихами, подозревали, что литераторы Азии «уклоняются» от широкой дороги развития реалистического искусства.

Но воспитанные сотнями лет привычка и любовь к мудрой поэзии, проникшая в плоть народа поэзия мышления и поэзия слова нисколько не уводили искусство Азии от реализма — просто оно шло к реализму и в реализме с в о и м п у т е м.

Не знаю, насколько в курсе многолетних споров о традициях национального искусства были молодые художники, приступившие к работе над «Состязанием», возможно, они не совсем ясно представляли себе, какую помощь могут оказать национальному кинематографу этой картиной. Просто они работали в такое время, когда можно было осуществить свои творческие искания в ключе, наиболее близком и дорогом, естественно ведущем за собой глаз и руку, душу и мысли.

И вот мы видим «Состязание». Как м е д л и т е л ь н о действие, как с т а т и ч н ы эпизоды, как о д н о о б р а з н ы портреты!

Экспромт Шукура-бахши о м о т ы л ь к е и ф а к е л е (тысячу раз осмеянном мотыльке и факеле!) рождается на наших глазах и сжимает сердце ощущением истинной поэзии.

Разговор Маммет-Яр-хана и визиря Юсупа построен как тысячелетней давности л и т е р а т у р н а я ф о р м а с п о р а - д и а л о г а. Сама тема спора — о власти, силе и справедливости — стара, как мир! Но вглядитесь, к а к снят этот эпизод. Здесь и графика национальной живописи, и мелодия стиха, и поэзия древней миниатюры.

А манера наглядных иллюстраций? Не иллюстративность от бедности мыслей и выразительных средств—совсем нет! Иллюстрация— картина, и л л ю с т р а ц и я — ф р а г м е н т п о э т и ч е с к о г о с р а в н е н и я.

«Хан — дерево, а подданные — корни...»,— поет Гулам-бахши. И на экране этот поэтический образ предстает в живописи: могучее дерево (которое хочется назвать «древом») и толпа, облепившая его подножие...

И, в конце концов, вся картина—не что иное, как подлинный праздник п о э з и и в ы с о к о г о д и д а к т и з м а. Благородного философского и публицистического дидактизма, не боящегося рассуждать о добре и зле, о справедливости и несправедливости... Дидактизма, располагающего не указующим долбящим перстом, а искусным языком символа, сравнения, аллегории, света, живописи, музыки, поэзии... — всем тем, из чего слагается Искусство.

И что важно и замечательно — все эти приемы и формы художественного мышления, освященные тысячелетней историей и культурой народа, напоенные ароматами с в о е й земли и с в о е г о неба, сплавлены мировоззрением и мироощущением советских художников, людей, рожденных не только туркменской землей, но и эпохой социализма!

И события вековой давности и традиции столетий— все это оказывается на службе сегодняшнего дня. Мы видим в поэзии и публицистике, в философичности и эпической широте фильма произведение на главнейшие темы нашей жизни — о войне и мире, о братстве народов, о труде на нашей планете...

«Состязание» прозрачно показывает нам, что не приемы и формы рождают формализм, не следование традициям рождает традиционность и что нет «недозволенных» приемов в искусстве. Никакой «формализм» не пристанет к художнику с ясным мировоззрением, чувством современности, душой гражданина!

Олег ПИСАРЖЕВСКИЙ

Сила достоверности

(Находки ленинградских кинематографистов)

Вероятно, не найти человека, который не был бы знаком с общей канвой исторической трагедии, картину которой восстанавливает небольшой историко-революционный фильм «Кровавое воскресенье»*. Подъем революционной волны, чудовищная провокация, крах неизжитых иллюзий рабочего люда, сотни невинных жертв... У многих в памяти фотография, которую еще недавно можно было увидеть во всех музеях: расстрел рабочих у Зимнего дворца. Скажем сразу: эта самая знаменитая фотография постановщиками фильма разоблачена как своеобразный документальный апокриф. Взамен приблизительных данных и расплывчатых объяснений фильм восстанавливает в мельчайших деталях достоверную картину происходившего. Но это не стилизованная репродукция, а обличающий документ. Это не иллюстрация, а свидетельство. На экране идет суд — суд народа над эпохой безвременья, суд истории над преступлением самодержавия. Создатели фильма не бесстрастные летописцы, а пламенные обвинители. Здесь эмоциональный ключ и к отбору изобразительного материала и к способу его драматической аранжировки.

К этому эмоциональному осуждению, в которое должен быть вовлечен зритель, есть наиболее простой путь. Его обычно и выбирали историки. Это прямое воспроизведение картины самого злодейства. Подчас даже в писаниях историков эта картина была исполнена мелодраматических эффектов. Но авторы, по счастью, отказались от этого слишком доступного соблазна. Они пошли по линии наибольшего сопротивления, а эта линия пролегала по пути, указанному подлинно марксистской исторической наукой, которая учит нас видеть за событиями — явления, за происшествиями — тенденции. Постановщики фильма поставили перед собой гораздо более значительную цель: фигурально выражаясь, они стремились посадить на скамью подсудимых не отдельных «исполнителей», а систему, которая могла породить трагедию, оказавшуюся одним из переломных этапов в борьбе за революционное сознание рабочих масс.

Такое смысловое решение предваряла фундаментальная подготовка двоякого рода. Постановщики фильма предприняли обширные поиски того самого фактического материала, который составляет, по меткому выражению И. П. Павлова, воздух всякой науки, в особенности же истории. С другой стороны, они стремились найти какие-то колоритные штрихи и детали, позволившие бы, отойдя от фактов, помочь зрителю ощутить самую обстановку действия. В этом отношении постановщики фильма проявили себя подлинными историками. Следует заметить, что это глубокое уважение к научной достоверности изображаемого — характерная черта нашей современной научной и документальной кинематографии. В этом отношении она существенно сближается с самим научным исследованием. И думается, что это сближение вполне закономерно. Требование эпохи — безупречная правдивость в изложении исторических фактов, в предоставлении читателю и зрителю максимальной свободы для собственной их интерпретации. Задача художника — открыть своему читателю, слушателю или зрителю тот объективный угол зрения, под которым рассматриваемый факт был бы увиден в правильном историческом ракурсе и, соответственно, мог быть верно истолкован.

В этом отношении поучительна история пресловутой фотографии, о которой речь шла выше.

Постановщики фильма заранее отказались от бездумного использования любого, самого выигрышного материала. Они занялись тщательным исследованием и изучением «фотодокумента», в котором при ближайшем рассмотрении обнаружился ряд логических несуразностей. Эксперты установили нарушения исторической достоверности. К примеру, строй солдат, противостоявший безоружной толпе, в момент расстрела не отвечал уставным требованиям того времени. Ружья солдат были направлены в окна служебных помещений главного штаба, который самое недалекое командование вряд ли решилось бы поставить под угрозу прямого обстрела. Дальше — больше... Выяснилось, что в свое время научные работники музеев с непостижимым легкомыслием обратили в исторический документ кадр из забытого художественного фильма 20-х годов «Девятое января» («Черное воскресенье»). Мы не будем попрекать режиссера, не обнаружившего достаточной заботы о восстановлении в отснятом им эпизоде подлинных аксессуаров эпохи. Упрек должен быть обращен прежде всего к тем научным деятелям, которые в период культа личности позволили себе слишком вольное обращение с историческими фактами.

Было установлено, что ни в одном архиве и ни в одной любительской фотоколлекции (источник информации, которым никогда не стоит пренебрегать!)

* Авторы сценария Л. Горин, С. Семанов. Консультанты кандидат исторических наук В. Муштуков, кандидат исторических наук П. Никитин. Режиссер Н. Левицкий. Оператор Н. Сергеев. Композитор Н. Леви. Звукооператор Г. Гудков. Редактор В. Демин. «Леннаучфильм», 1964.

Рабочие у Путиловского завода 9 января 1905 года

Солдаты у Нарвских ворот

не оказалось ни одного снимка самого расстрела рабочих, который, к слову, происходил не в одном месте, а одновременно во многих районах Петербурга. Как будто бы фильм лишался зрительной кульминации, наиболее выразительных и впечатляющих элементов зрительного ряда.

К чести постановщиков фильма следует отметить, что это их нимало не смутило, и здесь они также отказались от следования основательно протоптанной дорожкой «художественной мультипликации». Строгий документализм, который они избрали девизом своей интересной работы, не совмещался с художественным вымыслом. Они поверили в материал фильма, доверились и восприятию зрителя, придя к правильному заключению, что именно в этой картине (мы не будем обобщать — быть может, в других случаях художественная реконструкция каких-то сцен могла бы быть уместна) рисованные вставки могут оказаться беднее, чем неприукрашенная правда жизни.

Как же охарактеризованные нами положения преломились в строении самого фильма?

Постановщики фильма совершенно не боятся «статичности» фотодокументов. Содержание листовки Петербургского комитета РСДРП, которое зритель воспринимает с голоса диктора, иллюстрируется документальными фото: тут и сцены обыска, ткацкий цех дореволюционной фабрики, и общежитие рабочих, фотографии приземистых строений различных заводов прижимистой купеческой архитектуры. Этот прием расширения зрительного ряда за пределы дикторского текста неоднократно и с успехом используется постановщиками фильма и в дальнейшем.

В распоряжении постановщиков, по существу, нет ничего, кроме отдельных документальных фотографий и фотокопий самих документов. Но они заставляют «играть» как будто аморфный материал, включая его в систему ярких сопоставлений. Подлинное письмо Ленину одного из руководителей Петербургского комитета Российской социал-демократической рабочей партии Сергея Гусева сопоставляется с подлинным же докладом царю министра финансов Коковцева по одному и тому же вопросу: как обстояли в то время дела в Питере? Забастовка расширяется и, вероятно, станет всеобщей. Две реакции на это двух лагерей и «третьей силы» — «Собрания русских фабрично-заводских рабочих», от имени которого в городе появились объявления, призывавшие рабочих явиться в воскресенье, 9 января, на Дворцовую площадь для подачи петиции царю.

Авторы фильма интересно комментируют редчайший снимок собрания этого «Общества рабочих», созданного с царского соизволения, устав которого был утвержден министром внутренних дел. «Мы не знаем людей, стоящих рядом с Гапоном»,— откро-

венно признаются авторы фильма. Но здесь же они делают совершенно точный психологический ход, напоминая имена реальных жертв «кровавого воскресенья» и спрашивая самих себя — не эти ли люди проходят перед нами на экране? Не ткачиха ли это Анна Федорова, не металлист ли Иван Завьялов? «Где-то здесь братья Владимир и Александр Ивановы — путиловские пролетарии...»

Приведенная фотография была сделана в апреле 1904 года на торжественном открытии «Собрания русских фабрично-заводских рабочих». На открытие пожаловал градоначальник Петербурга генерал-адъютант Фуллон, который явно не очень уютно чувствовал себя на этом странном сборище. На организацию общества Гапон затратил шесть тысяч рублей, полученных от царской охранки. «Но люди не знают об этом,— говорят с экрана авторы фильма.— Они верят Гапону. И эта вера приведет их под пули. Но о чем они думают в эти минуты?»

Мы подошли вплотную к тому главному драматургическому приему, который использован постановщиками фильма. Он ненов, но неизменно действен. Зритель превращается в соучастника событий, осведомленного в сути самой ситуации в большей степени, чем реально действующие лица, проходящие перед ним на экране. Можно с уверенностью сказать, что подготовленный таким образом зритель будет с напряжением следить за развитием действия. Так оно и происходит. С первых же кадров фильм захватывает и уже не отпускает зрителя.

К кому же обращены надежды простых людей, столь жестоко обманутых хитроумными приспешниками самодержца?

Подпись Гапона стоит под петицией рабочих. И его же подпись стоит под другим документом. На экране воспроизводится подлинная подпись Гапона на письме министру внутренних дел. (Отметим, что большинство материалов, привлеченных авторами фильма, публикуется впервые. Эти материалы, настолько новы, что представляют интерес даже для специалистов.)

Но вернемся к фильму. У господ министров — они проходят перед зрителем — было время подготовиться к встрече рабочих. Это они по указанию царя определили «церемонию встречи», а исполнить задуманное было поручено дяде царя, великому князю Владимиру. Показаны и те, кто разработал план боевых действий против безоружных рабочих: начальник штаба гвардии генерал Мещетич и генерал-адъютант Васильчиков.

В Петербург для выполнения задуманного плана были вызваны войска из Пскова, Ревеля, Петергофа, Царского села. Генералы имели в своем распоряжении 20 батальонов пехоты, 23 эскадрона кавалерии, 8 казачьих сотен.

«Кровавое воскресенье»

Казаки у Гостиного двора

Гапон и Фуллон среди рабочих Путиловского завода

Солдаты на Невском

По карте Петербурга зритель знакомится с реальной диспозицией этих войск на 9 января. Ему становятся совершенно ясны и масштабы операции и продуманная организованность злодейского акта. Войска располагались и на Васильевском острове, и на Петербургской стороне, и на Выборгской, в Александро-Невском районе, у Нарвской заставы, на Невском проспекте и в других районах столицы.

Над Зимним дворцом развевался царский штандарт. «Значит, царь в Зимнем?» —эта вопросительная интонация дикторского текста глубоко оправдана. Ведется следствие—скрупулезное, тщательное, дотошное. От пристального взора исследователя не уходит ни одна деталь. «Нет, царь далеко отсюда. Он укрылся в Царском селе. Царь здесь с 6 января со всем семейством».

От семейной фотографии Николая II аппарат отъезжает на фотографию охотничьего домика. Николай II сидит на тахте. Аппарат наезжает на его лицо.

Дикторский текст напоминает о том, что девять лет прошло со дня царской коронации, когда на Ходынском поле в Москве погибли сотни и тысячи людей, что с тех пор этого человека зовут «Николаем Кровавым». Этот текст ложится на примечательные подробности бытовой обстановки, окружающей «самодержца всея Руси», на все аксессуары мещанской роскоши царского быта, в которую погружен этот самодовольный, ограниченный человек и от имени которого в Петербурге готовится новое преступление.

Его еще можно предотвратить, но... Вот опять-таки подлинная страница дневника Николая II от января 1905 года: «8 января, суббота. Ясный морозный день. Было много дел и докладов. Завтракал Фредерикс. Долго гулял... Мирский приезжал вечером для доклада о принятых мерах».

И снова отъезд на фотографию охотничьего домика, на все это бархатное, диванное благолепие.

«Император всея Руси», — чеканно произносит диктор, подчеркивая чудовищный смысловой контраст: великая, несмотря на нищету, дикость и бесправие, великая страна с великим народом, и над ним это презренное ничтожество. Не только презренное, а и опасное! Дикторский текст возвращает зрителя к драматической ситуации. «Одно его слово — и преступление не будет совершено». Но Николай Романов и не подумает сделать этого... Он, конечно, одобряет принятые меры.

Фильм «Кровавое воскресенье» еще раз наглядно продемонстрировал поистине грандиозную емкость киноленты. При надлежащем отборе и точной монтажной «укладке» изобразительного материала может быть достигнута огромная насыщенность изображения, как принято выражаться у кибернетиков, «положительной информацией». Ощущаемая зрителем перегрузка зрительного ряда определяется обычно его неумелой компоновкой, его иллюстративностью. В том же фильме, о котором идет речь, «работает» каждый кадр.

Нам показано утро 9 января. Путиловские рабочие, собравшиеся у своего завода не затем, чтобы встать к станкам и машинам, а чтобы пойти к царю с петицией о своих нуждах. И в эти последние минуты они о чем-то говорят, может быть, мечтают о свободе, о лучшей доле, а может быть, мысленно повторяют слова петиции. И в то время как перед зрителем проходит панорама по лицам рабочих, голос работницы из-за кадра воспроизводит текст этого поистине страшного документа.

На исходные позиции двинулись и войска. Здесь постановщики фильма используют отличные фото, исполненные одним из участников кровавой расправы, высокопоставленным «фотолюбителем», генералом свиты его величества Несветовичем. Генерал с упоением фиксировал кадры ратной мощи православного воинства. Вероятно, самый изобретательный помреж не смог бы найти для постановочного фильма такой отличный типаж, какой со своей специфически солдафонской точки зрения облюбовал любопытствующий царский приспешник. Тупые лица замордованных исполнителей царской воли, лихо заломленные казачьи фуражки над холеными чубами кулацких сынков, самодовольные командиры, уверенные в своем превосходстве над безоружной «чернью».

И опять-таки в качестве рокового контраста — фотография рабочей сходки, увеличенная до размеров всего экрана, лица людей, которые через час-другой перестанут существовать.

«Путь к центру города только один — через Нарвские ворота. Здесь рабочих ждут...» И отъезд на общий вид Нарвских ворот открывает у их основания группу солдат.

Показывая толпу горожан у здания Синода, авторы спрашивают: «А этих, где ждут этих?»

«Не здесь ли? Не эти ли?» — это относится к строю солдат у Казанской аптеки.

На Невском проспекте усиленные наряды конной полиции. «Впрочем, полицию,— комментируют авторы фильма,— скоро заменят казаки. Казаки надежнее...» Войска идут словно на парад, но в подсумках у солдат боевые патроны.

Любопытствующих много— и у Нарвского моста и под аркой Главного штаба. Нечасто увидишь столь редкую картину — депутацию рабочих и принимающего ее государя-императора.

Все эти кадры нагнетают атмосферу ожидания, напряженности, но в центре — все та же основная группа рабочих, еще безоружных, вернее, еще разоруженных, наивно веривших царю.

Не это ли Павел Медеников, корабельный мастер?— развивают авторы уже оправдавший себя способ

эмоционального приближения к зрителю толпы — пока еще толпы! Не подозревающей о том, что ее ждет! А кто этот рабочий: Степан Жаворонков или Владимир Иванов? «Тут много людей, которым осталось жить несколько минут. Но они не знают этого. Они верят в милость самодержца».

И вот именно здесь — в этой кульминации тревожного ожидания и напряжения зрительного внимания—как нельзя более уместно вводится новый исторический мотив. Нельзя было допустить, чтобы позиция Российской социал-демократической рабочей партии, предупреждавшей пролетариат об ожидавшей его трагедии, оказалась спокойным проходным эпизодом. Авторы поняли это. Исторический документ — обращение к рабочим, листовка Петербургского комитета РСДРП от 8 января 1905 года — эмоционально работает в полную силу, как полноценный герой фильма. Это не оговорка. Героями фильма оказываются исторические документы. Но они органично входят в эмоциональный строй зрительского восприятия. Они участвуют в развитии драматического действия.

Раздаются первые залпы. Мы уже говорили о том, что в природе не существует документальной картины расстрела. Как же обошлись без нее постановщики? Они нашли убедительное образное выражение всей ситуации, чередуя вспышки пламени выстрелов с возникающим на мгновение символом происходящего — портретом самодержца в том виде, в каком он был запечатлен в свое время на сотнях тысяч «народных» лубков, распространявшихся официальной пропагандой: напомаженный, благостный «батюшка-царь».

И еще одна деталь. История не сохранила фотографии расстрела, но она сохранила рапорты генералов. На экране проходят оригиналы этих рапортов, которые прочитываются от имени тех, кто их составлял. В актерском воплощении эти голоса и лексически и интонационно точны. Они столь же художественно реальны, сколь документально реальны чудовищные по своей лихой деловитости донесения с четкими генеральскими росчерками, возникающие на экране.

Жизненная логика повествования наполняет новым содержанием концовку, в которой в нескольких скупых кадрах показано, как начинает реализовываться программа Ленина: «Сила против силы».

«...Революционное воспитание пролетариата за один день шагнуло вперед так, как оно не могло бы шагнуть в месяцы и годы серой, будничной, забитой жизни» — этими словами оценивал в свое время Ленин суровые итоги событий 9 января 1905 года.

Удача яркого фильма «Кровавое воскресенье», посвященного раскрытию этого важного ленинского положения, состоит в том, что приближение революции здесь возникает не только как социальная, но и как этическая неизбежность.

Так и только так должны представать пред очами новых поколений драматические страницы революционных битв, озаренные не только светом социологического анализа, но и пламенем подлинно революционного чувства.

Эм. ДВИНСКИЙ

«Розыск продолжается»

У фильма все приметы детектива: главный герой — капитан милиции, название — «Розыск продолжается»*, острый, напряженный сюжет, с первого кадра приковывающий внимание зрителей. Но перед нами не плод авторского вымысла, а фильм сугубо документальный, в нем зафиксированы подлинные события, показанные в самом процессе их свершения. Что же касается жанра — то это кинопортрет. Мы не раз видели на экране кинопортреты людей знаменитых, прославленных, кинематограф давал нам возможность посмотреть на них не только в обстановке, связанной с их профессиональной деятельностью, но и вне ее — дома, в кругу семьи, на прогулке, на охоте. Таким образом авторы стремились сделать портрет более многогранным, отразить разнообразные черты характера, создать более емкий образ героя. На сей раз перед нами портрет человека, ничем не знаменитого, кого в газетах обычно называют «простым советским человеком».

И показан он без всяких «утепляющих» кадров — только на работе, только на службе. Но в этой своей служебной деятельности герой раскрывается так полно, с такой покоряющей человечностью, что образ его останется в сердцах зрителей надолго, даже если они забудут фамилию героя — капитана милиции Елены Васильевны Давыдовой.

* Авторы сценария М. Садкович, А. Червинский. Режиссер А. Цинеман. Оператор Л. Зильберг. Композитор А. Эшпай. Текст Л. Белокурова. Звукооператор К. Бек-Назаров. Редактор Г. Фрадкин. «Моснаучфильм», 1964.

Жестокая стихия войны разметала по белу свету тысячи и тысячи семей, разлучила родителей с детьми, мужей с женами, братьев с сестрами. И в течение двадцати лет советская милиция занимается поисками людей, потерявших своих близких, прослеживает извилистые пути, по которым вела их судьба, связывает оборвавшиеся нити родства, возвращает матерям сыновей и дочерей.

История одного такого поиска проходит перед нами. Авторы решили не восстанавливать на экране расследование, уже имеющее благополучный финал. У них хватило смелости начать съемки тогда, когда никто не мог предсказать, чем закончится розыск и, следовательно, чем закончится фильм. Зато это позволило сохранить в фильме искренность и естественность поведения всех действующих лиц, подлинных участников событий.

На экране — первая встреча Елены Васильевны Давыдовой с Владимиром Голотиным, который обратился в московскую милицию с просьбой найти отца. Перед молодой женщиной боком сидит простоватый парень с маловыразительным лицом. Вероятно, ни один кинематографист не выбрал бы его для съемок, если бы стал выбирать. Но Володю Голотина привела в кабинет Давыдовой жизнь. Внимательные глаза Давыдовой полны боли и сочувствия, когда она пытается восстановить изначальные обстоятельства трагедии.

— Ну и дальше-то как все произошло? — спрашивает она.

— Ну, потом в сознание пришел. Мать тут лежала...

— Мама жива была?

— Не знаю.

— Не знаете... А братишка?

— А братишку, по-видимому, убило. Он так и остался там.

Голос Володи прерывается. Он плачет. Елена Васильевна дает ему стакан воды, ласково успокаивает:

— Ну, не надо так нервничать... Ну, что ж теперь делать?! У многих ведь так было, верно? Пейте, пейте залпом, Володя.

Давыдова забыла о скрытой камере, хотя знает о ее существовании. Человеческое горе целиком захватило ее. И она думает только об одном — как помочь этому нескладному пареньку.

Диктор не объясняет нам, что вот, мол, смотрите, как благородно дело, которым занимается капитан милиции. И сам капитан не говорит громких слов. Давыдова задает простые вопросы, с волнением ждет ответов, она ищет хоть какую-либо путеводную нить к будущему поиску, взывает к памяти Володи. И в этом первом разговоре уже раскрывается характер нашего современника, человека, для которого нет границы между долгом службы и движением сердца, который отдает все силы ума и души на то, чтобы помочь людям, возвратить им счастье.

А ведь ситуация очень сложная: на все дополнительные вопросы Давыдовой слышится односложное «нет» Володи. Ему было тогда всего пять лет, он не помнит имени отца, имени матери, не знает даже, где жил.

— Там ни села, ничего не было... Какое-то здание одно... Тут речка, тут лесопильня, что ли... А тут, значит, недалеко деревня была. — Он водит пальцем по столу, а Давыдова следит за этим паль-

«Розыск продолжается»

цем с такой заинтересованностью, как будто именно в его движении и можно найти разгадку.

— Ну а вот деревню? Может быть, деревню помните? — Она с робкой надеждой поднимает глаза.

— Так какое-то на «м» вроде название. Вроде то ли Медвежево... Или Медведево.

— Маловато, — огорченно роняет Елена Васильевна. — Ну, попробуем. Думаю, что поможем мы вам...

Она говорит неуверенно. Чувствуется, что она не знает, как помочь. Может быть, она просто не хочет сразу огорчать человека отказом. И словно вздох, звучат ее последние слова:

— Очень мало данных.

Не правда ли, завязка фильма сделана по всем законам драмы? Можно было бы сказать, что автор закрутил пружину сюжета до отказа. Но тут вспоминаешь, что весь этот диалог не был написан заранее. И завязка не была придумана. И жесты, мимика, выражение глаз действующих лиц не были отрепетированы. Так случилось в жизни. И скрытая камера зафиксировала самую жизнь. Не «поток жизни», который поборники этого термина на Западе с помощью «объективного» объектива нанизывают на пленку без цели, без отбора, часто без смысла, утверждая, что вот это, дескать, и есть правда. Для фильма «Розыск продолжается» характерно иное применение скрытой камеры. Авторы не ставят ее просто так посреди улицы, как рыбак удочку, в надежде на случайную добычу, они не пытаются заглядывать в замочные скважины, рассчитывая на пикантные кадры. Они выбирают! Они включают свои камеры в такие моменты, когда люди раскрывают свои характеры, когда они действуют. И вот тогда скрытая камера дает возможность зрителям увидеть подлинную правду человеческих переживаний, тогда она отражает на экране не случай, а образ.

В перипетиях поиска вновь и вновь раскрываются черты характера молодой женщины в милицейской форме. Нет, она не для утешения сказала Володе «мы вам поможем», она не бросает слов зря. Терпеливо, настойчиво, методично, спокойно она ищет Ивана Голотина. Запрашивает архивы, загсы, адресные бюро. Когда все это не дает результата, Давыдова принимается за поиски деревни с названием, похожим на Медведево, Медвежево, Медведкино. Вот она приходит в архив Министерства обороны к полковнику Варакину. Скрытая камера наблюдает за их разговором. Мы видим растерянность на лице полковника.

— Это невозможно, совершенно невозможно. Их, может быть, тысячи Медведевых, тысячи Медведковых... — огорчает полковник Варакин Давыдову.

И все-таки она не останавливается, изобретает новые пути, не поддается унынию. Наконец появ-

«Розыск продолжается»

ляется тень надежды. В одном из множества Медведевых, куда она посылала запросы, найдены люди, знавшие когда-то неких Голотиных. Давыдова едет туда, в Смоленскую область. Кинематографисты следуют за ней. А мы следим за ее беседами с жителями. След Голотиных ведет в районный центр — Холм. И здесь выясняется, что жили в Холме два брата Голотиных — Иван и Федор. Иван год тому назад умер. Казалось бы, надо поставить точку. Отец не дождался встречи с сыном. Но ведь нет уверенности, что Володиного отца звали Иваном. В детских домах часто давали отчество Иванович детям, не знавшим родителей. Елена Васильевна едет к Федору Голотину в Оршу. Не Федор ли отец Володи? Старожилы говорят, что от бомбежки пострадала семья Федора.

И вот звучит с экрана рассказ Федора. Камера снова спрятана. Немолодой человек вспоминает тот трагический день:

— ...Одеяло суконное, военное на земле. И что-то там комок лежит. Я это одеяло поднял, а он оттуда прыг, и мне на шею. В одной сорочке... И кусок сахару в руке. И эта ручонка у него перевязана. Зажал меня за шею, и я уже его отвернул, чтобы он на мать не смотрел.

Давыдова слушает. И камера не случайно останавливается на ее лице. По тому, как человек слушает, можно многое о нем узнать. Только тот, кто любит людей, умеет так проникновенно, так истово слушать, так погружаться в душу другого.

— А в этот момент подходит санитарная машина, — продолжает Голотин. — Я говорю, возьми ребенка, окажи ему помощь. И прошу, не отправляйте его дня три-четыре дальше в тыл. Я приеду, его заберу. Меня в тот же день контузило. Вот так и расстались.

Расстались на бесконечно долгие годы. Только осталась у отца фотография двух мальчиков — убитого и живого.

Давыдова молчит. Она еще не имеет права сказать «да». Может быть, это случайное совпадение фактов? Да и отчество Володи — Иванович. Эти люди слишком много пережили, чтобы нанести им еще один удар. Надо устранить всякую возможность ошибки. Это может сделать только экспертиза.

В Научно-исследовательском институте милиции мы присутствуем при этой экспертизе. Идет проверка крови обоих Голотиных. Сравниваются фотографии Володи в детстве и сейчас. С тревогой следит Давыдова за ходом исследования. На лабораторном экране совмещаются два гигантских увеличенных уха — ребенка и взрослого, контуры их совпадают, совпадают и приведенные к одному масштабу очертания подбородков, левого глаза. Светлеет лицо Елены Васильевны. Теперь все точно, нет никаких сомнений, Володя — сын Федора.

Фильм заканчивается в кабинете Давыдовой. Здесь происходит встреча отца и сына. Она тоже снята скрытой камерой. К сожалению, эта сцена слишком коротка, было бы лучше дать ее подробней и совсем не включать парадную концовку, звучащую явным диссонансом в этом сердечном, искреннем фильме.

«Розыск продолжается» — первый фильм Аркадия Цинемана, недавно окончившего курс режиссуры в мастерской народного артиста РСФСР А. М. Згуриди. Он поставлен как дипломная работа по сценарию М. Садковича и А. Червинского. Тем приятнее отметить успех начинающего режиссера и молодых сценаристов, достигнутый к тому же в таком трудном жанре, как кинопортрет. Радует также умное, умелое, принципиально правильное использование скрытой камеры. Высокой оценки заслуживает оператор Л. Зильберг. К сожалению, звукооператор К. Бек-Назаров в сценах, снятых скрытой камерой, не сумел обеспечить четкой записи речи, некоторые фразы трудно разобрать. Тактично, без многословия прокомментировал фильм автор дикторского текста Л. Белокуров.

В последних строчках мне хочется задать вопрос: а что было бы, если бы поиски отца Володи Голотина не увенчались успехом? Уверен, что фильм все же получился бы. Получился потому, что в нем есть великолепный образ советского человека — капитана милиции Е. В. Давыдовой. Ее простота, естественность, человечность, ее твердый характер и полная обаяния улыбка — все это осталось бы на экране. В ней воочию воплощены слова программы нашей партии: «Человек человеку — друг, товарищ и брат».

Илья ФРЕЗ

Снимаются дети

Когда меня спрашивают: «Как вы работаете в своих фильмах с детьми?» — я обычно отвечаю на это: «С каждым по-разному».

По-разному, потому что во многом это зависит от возраста ребенка. Годовалому малышу бессмысленно пытаться втолковывать даже сравнительно простые истины. Он вряд ли сможет их понять.

По-разному, потому что это зависит еще и от характера ребенка. А черты характера, как известно, уже проявляются в раннем возрасте.

По-разному, потому что по-разному дети воспитаны. Те, кто с малых лет находятся в коллективе, непохожи на единственных детей в семье, которых долгие годы родители водят за ручку. В отличие от них «коллективные» более самостоятельны, почти не стесняются, ничего не боятся, даже бывают несколько развязны. «А я уже окончила детский сад», — представилась мне однажды такая девочка и первая протянула руку.

По-разному поэтому воспринимают ребята загадочную обстановку киностудии, необычные условия, в какие неожиданно для себя вдруг попадают они, приходя на съемку. Вместо привычной школы, обычного круга семьи, товарищей — странные и незнакомые люди, совершенно новые обязанности.

Режиссер, постоянно работающий с детьми, взявшись обучать их искусству, должен быть особенно внимателен и осторожен. Кроме знания своей профессии он обязан обладать еще и способностями педагога-воспитателя. Только тогда он сможет отыскать ключ к сердцу ребенка, найти свой подход к каждому.

Но это не значит, что в работе с детьми не существует каких-то общих для всех правил или законов и всякий раз каждому нужно что-то изобретать, начинать все сначала. Думаю все же, что они есть, эти законы. В этом меня убеждает продолжительный опыт работы с детьми в кино.

•

За последние два десятка лет мне приходилось работать с детьми разного возраста. Среди них были большие, почти уже взрослые ребята — лет от двенадцати до пятнадцати. Бывали и годовалые малыши, те, кто только-только еще учились ходить. Были первоклассницы, кто подбородок называет еще «бородой». Детсадовские — не отличающие правую руку от левой. «Сговаривался» и с такими, кто еще не умел говорить. И в работе со всеми детьми я считал для себя самым важным и главным сохранить присущую их возрасту непосредственность. Ибо именно она, непосредственность,— это драгоценнейшее и такое важное для экрана качество — заменяет ребенку мастерство и помогает творить искусство вровень иногда даже с самыми прославленными актерами.

Но как можно сохранить эту непосредственность, когда во время съемки ребенок произносит «чужие», заранее заученные слова? Двигается в направлениях, строго определенных условиями мизансцены? Должен плакать или смеяться вне зависимости от его настоящего желания и настроения? И когда в довершение всего этого вокруг вообще творится невесть что: приведена в движение вся сложная и громоздкая съемочная техника; слепят глаза лучи прожекторов; плотным кольцом окружают площадку люди, а на улице и толпа любопытных зрителей.

Даже актеру-профессионалу трудно заставить себя не замечать всего этого — не отвлекаться. А ребенок? Разве в состоянии он не рассеивать своего внимания, когда все окружающее для него так ново и интересно. Нелегко бывает в таких условиях сосредоточиться. А ведь это первое и непременное условие для успеха любой работы.

Каждый новый человек, случайно появившийся на съемочной площадке, сразу же привлекает внимание ребенка и может нарушить нормальный процесс работы.

— Пусть он уйдет отсюда,— обратился ко мне однажды во время съемки один из детей — герой фильма.

Это было на улице, нас окружала толпа зрителей, и мальчик указал на бородатого человека, тихо стоявшего в стороне. Он внимательно наблюдал за съемкой и никому, казалось бы, не мешал. Очевидно, человек этот, чем-то выделяясь из толпы (видимо, бородой), обратил на себя внимание ребенка и тем самым отвлек и помешал ему. Я понял, что это не каприз мальчика. Пришлось объясниться с незнакомым человеком, извиниться перед ним и попросить его уйти.

В другой раз помешала самая обыкновенная, ничем не примечательная девочка.

— Вон та мешает, с бантом... — пожаловался мне семилетний герой фильма.

Девочку с непомерно большим и ярким бантом удалить оказалось гораздо сложнее. Закончилось это весьма трагично: раскапризничались и расплакались оба — и «герой» и случайная зрительница.

А когда появляются на площадке мама или папа? Любой ребенок, только увидит их еще издали, немедленно преображается и обязательно теряет так трудно приобретенное спокойствие. Он усиленно старается показать себя с наилучшей стороны или наоборот — становится более капризным.

Так может помешать и мешает обычно многое. Пролетит ли мимо самолет, вспорхнет ли воробей или бабочка сядет на цветок — одного этого уже достаточно, чтобы моментально отвлечь внимание ребенка и вывести маленького «артиста» из творческого рабочего состояния. Сколько раз из-за такой вот случайной бабочки или чего-то в этом роде приходилось переснимать — повторять всю сцену снова.

Поэтому надо стараться всячески оберегать покой ребенка во время съемки. Избегать всего, что может его отвлечь: посторонних наблюдателей, лишнего шума, криков, громких сигналов. Надо, чтобы процесс съемки проходил как можно менее заметно. Иногда полезно не подавать сигнала о начале съемки, хлопать номерной доской в конце, делая вид, что это очередная репетиция. Не чувствуя в этом случае особой ответственности, ребенок работает спокойнее, более легко и непринужденно. И так до тех пор, пока постепенно он не привыкнет ко всем многочисленным аксессуарам, обычно сопровождающим съемку, и они перестанут наконец ему мешать.

●

Очень важно для ребят сделать так, чтобы обстановка, где происходит действие сцены, как можно более напоминала им реальную, существующую в жизни, хорошо знакомую.

Класс в фильме «Первоклассница». Он был такой же, как обычный. Большое во всю стену окно. Настоящая разлинованная классная доска. Новые чистые парты. Цветы на подоконниках. Мел, тряпка. Даже аквариум стоял с живыми рыбками. Одним словом — настоящий класс. Если не считать, конечно, отъемных передвижных стен и вместо потолка наверху белые накладные углы. Правда, за окном, когда приглядишься как следует, можно было увидеть нарисованное небо и макет вместо настоящей улицы. Но это же за окном. И выполнены они были очень хорошо: небо синее, с настоящими белыми облаками, а в окнах домов напротив по вечерам горел свет. Здесь не было ничего, во что нельзя было бы не поверить.

Первоклассницы приходили в этот класс, как и полагается, в форменных платьях. Каждая из них имела свой собственный «навечно» прикрепленный к ней портфель или ранец — настоящий, не бутафорский, конечно. И на уроке, во время съемки, девочки не просто водили перьями по бумаге, делая вид, что пишут, а как это и полагается, писали настоящими чернилами, старательно высунув языки. И как на обычных уроках, учительница всем им обязательно ставила отметки, даже если о них ни слова не упоминалось в фильме.

Девочки не знали подлинного имени актрисы-учительницы — Тамары Федоровны Макаровой. Зато они твердо знали, что их учительницу в этом классе звали Анна Ивановна. И они любили ее, как настоящую учительницу, ходили за ней по пятам, одолевая множеством вопросов. И она к ним относилась ласково и строго, как к своим ученикам.

Ежедневно в течение более чем сорока дней участники съемок — первоклассницы — приходили в построенную на студии декорацию точно так же, как они ходили ежедневно утром в свою настоящую школу. Вскоре они так привыкли и полюбили наш класс, что перестали замечать, что в классе этом не было четвертой стены, а вокруг стояли осветительные приборы и за широким окном светило яркое, но не настоящее солнце. Нарезанный из толстой папиросной бумаги, шел снег, и на крышах макета искрился нафталин.

Девочки верили, что все это настоящее, верили в правду происходящего. Жили здесь, отбросив все условности, забыв, что происходит съемка. И действовали в этой подлинной атмосфере свободно, естественно и правдиво.

●

Результат, качество «сработанного» ребенком куска или сцены в огромной степени зависит от настроения, в котором находится наш юный «артист» во

время съемки. Ему должно быть легко и весело всегда и во что бы то ни стало.

Если он устал, хочет есть или спать — ничего не добьетесь. Дисциплинированные, хорошо воспитанные, послушные дети будут проделывать аккуратно и старательно все, что вы потребуете, но в их глазах потухнет тот едва уловимый огонек и исчезнет то самое «чуть-чуть» — такое ценное в искусстве, исчезнет легкость и непосредственность. Такова человеческая природа ребенка-«актера», ее земные законы, и с ними нельзя не считаться. Поэтому пусть лучше они едят на здоровье и отдыхают, когда это надо, носятся в догонялки или спят в положенное время.

Назначена съемка. В павильоне тепло, нагрета вода, лежат губки, белоснежные чистые простыни. Казалось бы, все тщательно подготовлено для совсем несложной сцены — купания годовалого малыша в фильме «Васек Трубачев и его товарищи».

А вот и сам герой — прелестный кудрявый крепыш. Во время предварительного знакомства с ним разведали, что парень он некапризный, не боится ни жары, ни холода, не склонен к простуде, всегда жизнерадостен — настоящий оптимист. И главное — обожает купаться. Значит, все как надо.

Приступаем к съемке. И вдруг... неожиданное препятствие.

— Ничего у вас не выйдет,— авторитетно заявляет мать ребенка.

— Почему это?

— Посмотрите на ваши часы. Который сейчас час?

— Ровно двенадцать...

— Ну вот!

— Что «вот»? Самый раз начинать. Все уже готово...

— Вовке спать сейчас полагается — дневной сон,— спокойно сообщает его мама.

Мальчонка сладко зевнул в подтверждение ее слов.

Решили все же попробовать. Парень боевой! Подумаешь, нежности! Снимем...

Но ничего не получилось. Малый так раскапризничался, что еле потом уняли. Пришлось уложить «артиста» спать. А мы ходили вокруг на цыпочках, боясь потревожить его крепкий сон, нервно поглядывая на часы.

Проспал Вовка целых два часа. Проснулся в прекрасном расположении духа — веселый и довольный... Поел, как полагается, после сна, сначала кашу, потом кисель, и тогда только мы смогли приступить к работе.

И Вовка нас не подвел. Действительно — любил парень купаться. Даже мыла не боялся — вот какой был! А я получил замечание: «Почему вы так мало снимаете?»

Лето. В павильоне душно, жара тропическая. Осветители работают наверху «на лесах» без рубашек. Завяла от жары моя маленькая «актриса», устала. Померк в глазах неуловимый огонек. Перерыва нет, рановато, не полагается ещё. Мы честно продолжаем работать. Трудимся вовсю — еще и еще раз репетируем. Девочка очень старается, и, к сожалению, это становится слишком заметно. А огонек в глазах окончательно потух, так и не зажигается больше. Что делать?

Распахнул тогда я настежь ворота павильона, шепнул на ходу коллективу, чтоб оставались все на местах в боевой готовности, а сам решил искать потерянное «актрисой» «сквозное действие»— может, найду! И помчался с девочкой во двор — на воздух.

Сначала играли с ней в догонялки, потом в прятки, потом опять в догонялки. Сам валюсь с ног, не могу отдышаться, а ей хоть бы что, все нипочем. Забыла о съемке, усталость как рукой сняло — сияет вся! Вижу окно дирекции распахнуто и кто-то там укоризненно качает головой...

На всем ходу влетели обратно в павильон. Приготовились!— командую. Съемка! Вот он, зажегся наконец снова огонек в глазах моей героини — горит! И все пошло как по маслу — легко и весело. И не успели опомниться, как сняли. А я получил второе замечание: «Опять мало сняли».

●

Как известно, двух совершенно одинаковых ребят не бывает. Даже в одной семье у одних родителей дети бывают разные. И к нашим съемкам дети относились по-разному.

Одни снимались с большим желанием и удовольствием, бывали исполнительны, беспрекословно слушались. Каждая съемка доставляла им радость, всегда была узнаванием нового, интересного. В бродячей и разнообразной нашей жизни с постоянными разъездами и путешествиями они находили романтику. Таких детей было большинство.

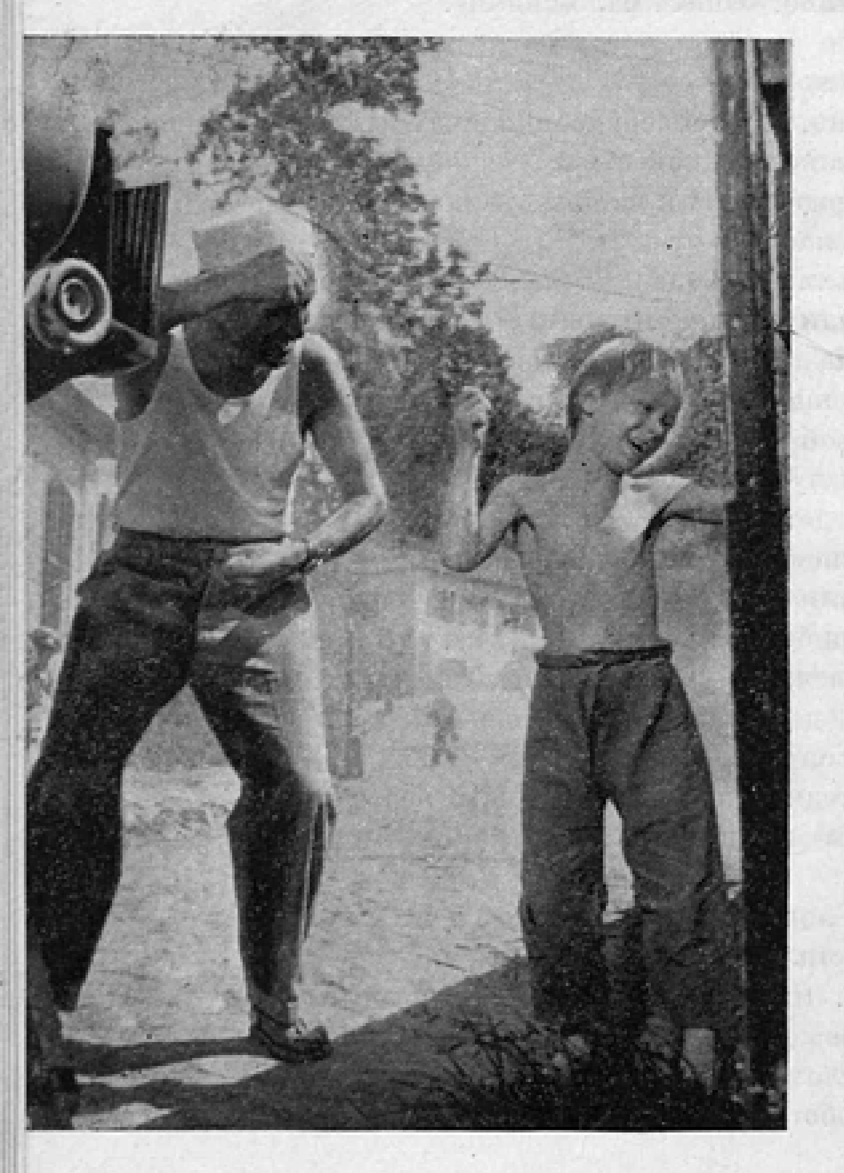
Но попадались и другие. Этим наши съемки только вначале бывали интересны, но вскоре надоедали. Дети начинали быстро уставать, скучать и томиться, работали без всякого увлечения. А в отдельных случаях, правда, довольно редких, даже активно протестовали и сопротивлялись.

Тогда приходилось искать для них нечто такое, что могло бы поддерживать угасший интерес к съемкам.

В фильме «Слон и веревочка» роль одного из героев исполнял шестилетний мальчик, очень умненький и смышленый. Правда, актерские его способности, как выяснилось, к сожалению, уже слишком поздно, оставляли желать большего. Да к тому же и он не проявлял особого интереса к этой своей деятель-

Последние слова напутствия перед ответственным моментом съемки («Я купил папу»)

(Это мы не в песочек играем — мы репетируем «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева»)



Съемка. Сейчас едины в своем порыве режиссер и «актер» («Рыжик»)

Любое средство годится, лишь бы у «артистов» было хорошее настроение («Рыжик»)

ности. И однажды, где-то уже в середине работы над картиной, совершенно категорически заявил: «Не хочу больше сниматься!»

Не помогали ни наши уговоры, ни просьбы матери. Мальчик упирался, продолжал ходить на съемки, как на каторгу, без всякой охоты. Каждый съемочный день был мучителен и для него и для нас, никому не принося ни удовольствия, ни радости.

Но бывали редкие моменты, когда мальчик совершенно преображался вдруг, загораясь по-настоящему. Всякий раз это было тогда, когда открывали аппарат для перезарядки пленки. Ребенок сразу становился живым, заинтересованным и погружался в его сложный механизм. Как зачарованный, следил за тем, что делал оператор.

— А ты не хотел бы стать оператором?— спросил я как-то мальчика.

— Ну конечно, хотел бы,— ни секунды не подумав, с восторгом ответил он.

— Хорошо,— пообещал я тогда,— завтра же начнем тебя учить...

Работа пошла по-другому. На следующий же день, как потом рассказывала мама, мальчик проснулся очень рано и сразу начал собираться на съемку, чтобы не опоздать. Пришел гораздо раньше назначенного времени. Я видел, как он нервничал, боясь, что я пошутил над ним. Но нам было не до шуток.

Каждый день с той поры мы стали «обучать» его операторской профессии. Для начала я называл ему основные части съемочного аппарата, сам не очень точно разбираясь в них. Мальчик должен был запомнить мудреные названия и на следующий день отвечать мне «на зубок», без запинки заданный накануне урок. В другой раз мы разрешали ему посидеть немного на операторском кране. Потом, на зависть остальным ребятам, посмотреть в «глазок» аппарата.

Мальчик был горд и счастлив — он становился оператором. Гораздо охотнее начал теперь сниматься — попутно. Как поощрение за успехи в его актерской деятельности, в знак особой милости мы изредка разрешали мальчику включить своею собственной рукой мотор аппарата после команды: «Начали!» А что может быть на съемке важнее и ответственней этого?

Мальчик по-настоящему увлекся своими новыми обязанностями, с удовольствием приходил теперь на съемку. Жизнь на студии стала для него вновь интересной и содержательной. Дошло до того, что он потребовал даже, чтобы в одном из пунктов договора, который обычно заключается с родителями, слова «малолетний артист» были заменены «малолетним оператором». Пришлось пообещать ему и это.

Такая «игра» происходила долго, до самого конца съемок. В ней принимал участие весь коллектив. Всех интересовали теперь операторские, а не актерские успехи мальчика. Ведь лучшие кадры в картине, по его утверждению, были сняты им, при его непосредственной помощи. Возня с мальчиком, конечно, очень мешала нам всем и отвлекала. Но ничего не оставалось делать. Эта «игра» была единственной реальной возможностью возбудить в нем интерес к съемкам и тем самым вновь обрести как «актера».

●

Как бы хорошо ни владел артист искусством перевоплощения, он всегда исходит из качеств своей актерской индивидуальности. Поэтому и получаются обычно разные Чацкие, разные Городничие...

Ребенок не актер, и поэтому сценарный образ неминуемо обретает на экране черты его индивидуальности еще в большей степени, чем при работе с актером.

Выбирая исполнителя на роль, режиссер всегда должен быть готов к этому. Заранее изучив индивидуальные качества ребенка, он сможет тогда вовремя почувствовать необходимость несколько изменить трактовку образа будущего героя. Приблизить ее к возможностям исполнителя, без ущерба, разумеется, для общего замысла.

Порой такое изменение может пойти на пользу будущему фильму, и экранный образ окажется интереснее ранее задуманного.

В противном случае режиссеру придется насиловать характер ребенка, всячески «натаскивать» его, заставляя, как попугая, формально повторять «чужие» слова и движения, совершать чуждые его существу поступки. Делать то, что совсем несвойственно его индивидуальности. А тогда уже о наличии в поведении ребенка дорогой нашему сердцу непосредственности не приходится и мечтать. Она улетучится, а ребенок превратится в куклу-марионетку.

Лидочке — героине фильма «Слон и веревочка» скоро исполнится пять лет, но она еще не научилась прыгать через скакалочку. Весна, все дети во дворе уже лихо прыгают, и только она одна не умеет. Как же она жить будет? Ребята смеются над Лидочкой, дразнят. И девочка больно переживает свой позор. Ну как тут не заплакать горькими слезами?

Исполнительница роли Лидочки Наташа Защипина во многом была похожа на героиню фильма. Ей было тогда четыре года, она тоже не умела прыгать через веревочку и очень переживала эту свою человеческую «неполноценность». Но в отличие от Лидочки не умела и не любила плакать. Уже в четыре года это была бойкая девочка с удивительным для своего возраста волевым и решительным характером. Ее не так легко было обидеть, а тем более довести до слез.

А плакать нужно было, этого требовали ситуации роли...

— Что же мы будем с тобой делать, Наташа? — спрашиваю, беспомощно разводя руками.

— А вы меня ударьте больно, по щеке, может быть, я обижусь, тогда и заплачу, — самоотверженно предложила Наташа.

Разумеется, я никогда не прибегал к таким «сильно действующим» средствам. Поэтому решил еще раз как можно внимательнее просмотреть и проанализировать линию поведения нашей Лидочки в будущем фильме. Нельзя ли что-нибудь придумать? И в результате пришел к заключению, что даже лучше будет, если Лидочка не станет так легко проливать слезы, как ее сверстницы-плаксы. Пусть она отличается от них более твердым и волевым характером — таким же, как у самой Наташи.

В данном случае это не меняло существа замысла, а потому было вполне возможно. Наташе зато не нужно будет выдавливать из себя так ненавистные ей слезы. Она сможет жить на экране своей ребячьей жизнью с радостями и огорчениями, так похожими на Лидочкины. И хорошо, что сама Наташа несколько сложнее и глубже, чем задуманный нами первоначальный образ, — она сможет обогатить героиню.

Так Наташа и Лидочка превратились в одно целое, стали жить нераздельной жизнью и не проронили на экране за весь фильм ни единой слезинки. И обе при этом, как мне кажется, только выиграли.

●

Ну а если во время предварительного знакомства с кандидатом вы сразу не могли разгадать его индивидуальные особенности и впоследствии они оказались другими, чем те, что задуманы в фильме? И произошла возможная в таких случаях ошибка — неточное попадание при выборе ребенка на роль? Или допустим, что вы не ошиблись, а увидели сразу несоответствие кандидата с героем, которого он призван исполнять. Но зато он подходит по всем другим требованиям, по своим внешним данным. Наделен, наконец, незаурядными способностями, и уже поэтому от него жалко отказаться. А менять трактовку образа в данном случае нельзя — изменится существо замысла. Что тогда?

В продолжение всей работы, как это иногда и ни бывает трудно, стараешься тогда воспитывать и развивать в ребенке-исполнителе те самые недостающие ему индивидуальные черты характера, совершенно необходимые для задуманного образа.

Пришел, предположим, несколько трусоватый парень, а играть должен храбреца. Мы не заставляем тогда труса изображать смелого, а стараемся помочь мальчишке избавиться от этого недостатка и в жизни стать более смелым.

Во время съемок фильма «Отряд Трубачева сражается» — фильма о войне—ребятам-школьникам вместе с героями, которых они исполняли, приходилось скакать на лошадях рядом со взрывами, пробираться через горящие хаты, по-настоящему драться с «предателем» — одним словом, «мужественно сражаться».

Все ребята вели себя поистине героически. Кроме одного. Толстяк Слава Девкин вздрагивал вначале от каждого выстрела и взрыва. При нашей помощи да еще видя перед собой пример более смелых товарищей, он постепенно привык преодолевать страх и превратился в конце съемок в «отчаянного парня», отличного, бесстрашного следопыта Мазина, чью роль он исполнял. И «предателю» сильно досталось от его крепких кулаков.

В фильме «Я купил папу» четырехлетний Алеша Загорский, естественно, тоже не отличался в начале съемок особой храбростью. Мальчику было очень страшно сидеть на дереве. И хотя это было невысоко, мы соорудили для него специальное удобное сиденье, привязали веревками, чтоб не трусил. Находясь в абсолютной безопасности, он все же боялся. Лицо его при этом выражало отнюдь не восторг и радость, а самый неподдельный ужас, хорошо видимый даже на большом расстоянии.

Мы топтались вокруг дерева почти целый день, уговаривали, как могли, чего только ни делали, чтобы успокоить мальчика,— ничего не помогало, Только на следующий день нашли неожиданно самое простое решение. Созвали к месту, где происходила съемка, всех ребятишек из соседних дворов и сообщили им громогласно: «Смотрите, какой у нас Алеша смелый. Видите, как снимается — ничего не боится!»

Результат не замедлил сказаться.

— Я и без веревки могу! — тут же расхрабрился Алеша.

Немедленно отвязали веревку, убрали сиденье, и съемка пошла нормально. Алеша постепенно смелел и ничего больше не боялся.

●

Только что я рассказывал, как мы избавили Лидочку от необходимости проливать слезы. Но бывает, когда маленькому герою фильма по ходу действия обязательно нужно поплакать немного, как это было с тем же Алешей Загорским. Казалось бы, что это для ребенка легко и просто? Конечно, просто. Но только не в том случае, когда он этого явно не хочет и находится в самом хорошем расположении духа, весел как никогда.

Ну посудите сами: зачем ему, Алеше, вполне благополучному и счастливому мальчугану, у которого есть дома мама и папа и жизнь его прекрасна, стоять у витрины магазина, где Димка собирается приоб-

рести себе папу, и, глядя на манекен, плакать? Нам это нужно, а Алеше зачем?

Может быть, разъяснить ему всю душевную трагедию Димки, незавидную судьбу оставшегося без отца мальчика? Нет, не поймет. Может, поставить в соответствующие условия и тем облегчить себе задачу? Но в какие условия? Нет, не знаю... Может, попросту тогда, как нам это и ни прискорбно, хоть на короткое время, но испортить бедняге хорошее настроение — чем-то огорчить и тем самым довести до слез? Попробуем...

Алеша всегда приходил на съемку со свинкой по имени Ксюшка — обыкновенной куклой, его любимицей. Заставлял с утра ее гримировать — наклеивать усы и бороду. И вдруг... Можете себе представить, именно в этот безоблачный день, когда ничто не угрожало Алешиному благополучию, Ксюшка неожиданно исчезла! Пропала!

Говорили, что ее похитили какие-то злые мальчишки, угрожали жестоко расправиться с ней...

Узнав про такое, Алеша сразу помрачнел. А все мы охали вокруг и вздыхали, кто-то даже запричитал с горя. Всячески укоряли Алешу за черствость и жестокость. За то, что он нисколько, наверно, не жалеет свою бедную Ксюшу, раз не собирается плакать.

Между тем все уже было наготове: и поток машин «на фоне» и «прохожие» на улице. Хмурый Алешка долго стоял перед нацеленным на него аппаратом, даже не замечая его — все крепился. Наконец не выдержал, и настоящие крупные соленые слезы медленно покатились из его глаз. Лицо Алеши в этот момент выражало неподдельное горе, такое, как и должно было быть у Димки, смотрящего на манекен. Кадр был снят — лучший в картине. Ксюшка немедленно найдена и возвращена владельцу. Больше он с ней никогда не расставался.

Бессмысленно было бы заставлять малыша, как актера, всерьез «играть» эту драматическую сцену. А так и в этом случае ребенок оставался самим собой и выражал свои собственные неподдельные чувства.

●

Но часто перед режиссером стоят гораздо более сложные задачи, чем вызвать у ребенка слезы. Он должен помочь исполнителю правдиво передать на экране очень тонкие, едва уловимые человеческие чувства. Как быть тогда?

В класс пришел новичок. Первоклассницы за это время многому научились, ушли далеко вперед. Они знают, как бесшумно вставать при появлении учительницы, что нужно поднимать руку, если хочешь спросить, знают, что учительницу нельзя называть «тетей». Все давно пишут чернилами, хорошо знакомы друг с другом, успели подружиться. И только одна «новенькая» болела и поэтому опоздала к началу занятий на целых две недели. Сегодня впервые пришла в класс, никого и ничего еще не знает. Все для нее здесь ново и непонятно. Не мудрено и растеряться...

Разве можно объяснить все это семилетней девочке? Как сможет она сознательно «сыграть» эту богатую палитру чувств?

Принимаем решение: изолировать девочку от всех, поселить отдельно, не знакомить с другими девочками — партнерами по сцене. Не разрешаем входить в павильон и даже взглянуть на съемку. Репетирую сцену не в декорации класса, как обычно, а у себя дома. Репетирую неточно и даже не очень подробно, а так только, в общих чертах, чтобы улегся текст, чтобы девочка знала линию своего поведения. Оставляю широкие возможности для ее собственной импровизации. И девочка ждет с нарастающим волнением предстоящую съемку.

Так, не успев как следует освоиться, «новенькая» впервые попадает в класс, прямо на съемку. И невольно ведет себя там, как вела бы себя новенькая, опоздавшая к началу занятий. Все для нее здесь действительно было ново и непонятно.

Сохраняя внешнее спокойствие, «актриса» где-то внутренне начинает волноваться: теряется, в глазах появляется беспокойство, неловкость и неуверенность в поведении. Подлинные человеческие чувства, тонко и незаметно выраженные — без всякого наигрыша. Все, что нужно было для правдивой передачи внутреннего очень сложного душевного состояния новенькой в эти минуты.

Поставив девочку в соответствующие условия, мы тем самым помогли ей пережить по-настоящему эти чувства, как свои собственные.

●

А бывает совсем иначе. Почти без вашей помощи и участия ребенок показывает буквально «чудеса». Преображается настолько, что его узнать трудно, словно перед вами настоящий актер.

В фильме «Васек Трубачев и его товарищи» действовала девочка по фамилии Синицына — этакая «синица» по характеру. Заядлая болтунья и сплетница. Комедийный персонаж. Ее роль исполняла Наташа Рычагова. В жизни это была тихая, скромная и молчаливая девочка — круглая отличница. Прямая противоположность Синицыной. Наташа страшно переживала и огорчалась, что ей придется превращаться в развязную болтунью и сплетницу.

Известно, что гримировать детей трудно, почти невозможно. Ну, подтянешь покурносее нос, пририсуешь веснушки, перекрасишь, на худой конец, волосы и все... Парик ведь не наденешь, усы и бороду тоже не приклеишь... И все же, для того чтобы хотя

бы немного помочь нашей «актрисе», мы чуточку изменили ее внешность: иначе причесали, подтянули нос, надели очки — сделали более смешной.

Наташа Рычагова была одаренной девочкой и буквально на наших глазах совершенно преображалась, становилась Синицыной, с абсолютно другой манерой поведения — резко отличной от ее собственной в жизни. Иначе начинала говорить, не так двигаться, проделывая все это очень правдиво, по существу, перевоплощаясь.

Здесь мы имели дело с настоящей актрисой. И это случай уже особого порядка. Впрочем, встречавшийся в нашей практике не однажды.

●

Я сидел как-то в Театре сатиры. Шел водевиль. На сцене непринужденно, легко и свободно действовала молодая актриса — пела, танцевала. Мне казалось, что я никогда раньше не видел этой актрисы. И вдруг узнал в ней когда-то поразившую меня крохотную девочку, впервые появившуюся на экране в очень хорошем фильме режиссера В. Эйсымонта «Жила-была девочка». В картине, как и сейчас на сцене, она тоже пела и танцевала. Помнится, как эта трехлетняя девочка уморительно исполняла знаменитую опереточную арию Сильвы «Частица черта в нас», лихо притопывая ножками, обутыми в резиновые галоши... Это была Наташа Защипина.

Черты собственной индивидуальности ребенка трудно скрыть на экране. Они видны и сразу узнаются. В следующей роли маленький актер легко может повториться. Обычно так и бывает. Вот почему, я убежден в этом, лучше всего снимать детей только один раз. Наташу сам же снимал дважды: в «Слоне и веревочке» и «Первокласснице». В чем же дело?

Я имел возможность наблюдать ее с четырех лет. И даже в этом возрасте по многим признакам легко угадывалось, что впоследствии она станет актрисой. У девочки формировался вполне «актерский характер» со всеми присущими ему достоинствами и недостатками.

Наташа была не по возрасту самостоятельна и предпочитала все делать сама. Сама одевалась, не допуская к себе костюмера. Сама гримировалась, особенно тщательно накрашивая при этом ресницы, как и подобает уважающей себя настоящей актрисе.

Удивительная собранность, воля, настойчивость и терпение уже тогда отличали эту маленькую труженицу. Она никогда не жаловалась на усталость, хотя бывало тяжело. Легко преодолевала свойственный ребенку страх. А пугаться было чего. В «Слоне и веревочке» ей приходилось сниматься со зверями. Взбираться на слона, сидеть на горбе у верблюда. Ласкать хищного леопарда да еще здороваться с ним за лапу. Вести задушевную беседу с медведем. Управлять тройкой маленьких, но лихих пони, хотя вожжи едва умещались в руках. Мне не стыдно сейчас признаться, что и режиссеру на репетициях бывало иногда страшновато, когда приходилось ей все это показывать.

Но пока киноаппарат работал, пока не была произнесена команда «стоп», я был уверен, что Наташа все вытерпит, преодолеет любую усталость и страх, не подведет, не раскапризничается — будет работать.

Обычно дети рассеяны — она была удивительно собранна и внимательна. Обычно детям бывает трудно точно повторить одно и то же движение несколько раз, занять нужное положение, место. Наташа на редкость точно выполняла эти технические задания и могла повторять их по многу раз как будто впервые, ничуть не теряя непосредственность. Обычно дети стесняются, могут легко растеряться. Наташа никого не стеснялась и никогда не была смущена и растерянна. Один только раз немного оплошала, впервые представ перед большим оркестром, да и то очень скоро освоилась с необычной ролью певицы и спокойно запела под его аккомпанемент. А немного позже самостоятельно играла почти на всех инструментах, отдавая предпочтение барабану.

Маленькой «звезде» сопутствовал успех. Избалованная вниманием, она, как это нередко бывает у преуспевающей актрисы, не отличалась должной скромностью. Девочке было явно приятно, когда ее узнавали на улице, обращали на нее внимание.

Наташа с достоинством усаживалась на место, которое ей уступали в троллейбусе, и пассажиры моментально узнавали от нее, что едет она не в зоологический сад на прогулку или к бабушке в гости, а направляется на работу, да еще и не на обычную работу, а на киностудию — сниматься. И в довершение всего, как вещественное доказательство, она гордо всем демонстрировала свой зубной протез, изготовленный нами для съемок. У девочки в то время менялись зубы, а беззубый рот не украшал ее.

С Наташей я работал не так, как со всеми другими девочками, а тэк, как работают обычно со взрослым актером — по системе Станиславского. Не только разъяснял ей все вплоть до «задачи», «зерна», мы даже вместе искали «подтекст». И она все это понимала, конечно, в меру своих ребячьих возможностей.

Внимательно слушала, когда ей читали сценарий — и раз и другой. Помнила его почти наизусть. Перед каждой сценой ей нужно было подробно о многом рассказать, ответить на множество «зачем» и «почему». Объяснить, что происходило до этого момента, что произойдет после него. Ей необходимо было знать все. Тогда девочка работала вполне

осознанно, ясно понимая, чего от нее хотят. Что и как нужно делать. Много привносила своего.

Время идет удивительно быстро. Проходят годы, и дети незаметно превращаются во взрослых людей. Даже удачно снимавшиеся в детстве обычно не становятся актерами. Мало кто связывает свою дальнейшую судьбу с кинематографом. Избирают для себя другие профессии. Мальчик, что так не хотел сниматься, стал теперь поэтом — Давидом Маркишем. «Новенькая» — инженером. Девкин работает на заводе. Многие другие — врачами, учителями, строителями... Наташа Защипина училась во ВГИКе и стала актрисой. Там же учится сейчас и Наташа Рычагова. Ну что ж, этот путь хотя и редкий, но для них вполне закономерный. Еще в раннем детстве две эти девочки были актрисами.

●

Очень важно, кто работает в коллективе рядом с режиссером. Одни могут помочь, а другие помешать ему в работе с детьми. Здесь важны бывают все — от «мала» и до «велика», вне зависимости даже от их специальности.

Ближайшим моим помощником по картине оказался однажды осветитель. Он пользовался особым расположением у ребенка-«актера». Тот в нем души не чаял, слушался беспрекословно. И я охотно прибегал к помощи этого молодого рабочего в особо сложные моменты.

Непременным, однако, условием для всех членов коллектива является любовь к детям, понимание ребенка, уважение к его личности.

Одну из картин мне пришлось начинать со старым, опытным оператором, но довольно скучным человеком. Он не любил и не понимал детей. Относился к ним совершенно безразлично, почти не замечал. Только морщился от их преувеличенно громких и звонких голосов. Зато внешне всегда притворно вежливо улыбался, именовал «детками» и каждому жаловал из своего обильного запаса мятную конфетку, которые сам обожал, а ребята тут же украдкой выплевывали.

Дети чувствовали фальшь в его поведении, относились к нему иронически, самого окрестили «деткой», перестали уважать и слушаться. Между ними образовывалась пропасть, и работа из-за этого настолько не ладилась, что пришлось оператора заменить. Он ушел снимать «взрослую» картину, а другой со «взрослой» охотно перешел к нам.

С каким удовольствием вспоминается сейчас работа с этим оператором — молодым, темпераментным, всегда веселым, любящим шутку. Здесь нет необходимости говорить о наличии у него таланта и мастерства. Речь идет только об очень важных для нашего дела свойствах его человеческого характера.

Он никогда не подлизывался к ребятам, не задабривал их конфетами, не похлопывал по-приятельски. Наоборот. Бывал требователен, даже строг, но всегда при этом весел. И эти его веселость и легкость действовали на детей, словно гипноз. В ребячьих глазах появлялся озорной огонек, усталость улетучивалась мгновенно и трудное становилось легким.

А в самые тяжкие минуты полнейшей растерянности, когда по той или другой причине ничего не получалось, он показывал ребятам свои удивительные фокусы, которые проделывал виртуозно. Происходило волшебство — получалось вдруг то, что, казалось, никогда не могло получиться. Сколько раз эти его несложные, нехитрые фокусы буквально выручали нас в трудные минуты.

Оператор Г. Егиазаров понимал и любил детей. С ним ребятам никогда не было трудно, и мы очень признательны ему за это.

●

Дети приходят к нам на студию из семьи и школы, где их воспитанием занимались родители и педагоги. Сейчас, на время съемок, на работе, режиссер становится для ребенка его воспитателем — первым и, пожалуй, самым важным для него человеком. Его авторитет непререкаем, иногда, может быть, выше авторитета учителя или отца с матерью.

— Не пустим тебя завтра на съемку,— пригрозили однажды Алеше Загорскому родители.

— Ну да! Илья Абрамович вам тогда так задаст... — возразил мальчик, совершенно уверенный во всемогущей силе режиссера.

Как художник режиссер открывает ребенку не только свои чисто профессиональные секреты. Впервые он распахивает перед ним двери искусства. Заставляет увидеть и полюбить прекрасное.

Как воспитатель он приучает его к дисциплине и организованности. Незаметно влияет на развитие определенных черт характера: воли, терпения, мужества. Вырабатывает у него правильное отношение к труду, к товарищам, к старшим. Пристально следит за тем, чтоб не сделался себялюбцем. Одним словом, становится подлинным учителем жизни.

Режиссер всегда обязан заботиться еще и о том, чтобы каждый день, проведенный в стенах студии, был для ребенка содержательным и интересным, чтобы работа вызывала чувство удовлетворения, приносила радость и, несмотря на трудности, оставляла о себе добрые воспоминания.

Вот почему так велика ответственность режиссера, работающего в своих фильмах с детьми. Вот почему он обязан быть педагогом-воспитателем. И тогда не только своими фильмами, но и во время работы над ними он будет способствовать правильному воспитанию детей.

Кинолента—оратор

«Большой зал Буртниекской школы-интерната едва вмещал всех, кто хотел присутствовать на этом интересном вечере,— рассказывает в письме в «Известия» А. Клейн (Валмиерский район, Латвийская ССР).— Один за другим выступали: совхозный бригадир Рута Роке, зоотехник Лаймон Залитис и другие депутаты Буртниекского сельсовета. Они рассказывали избирателям о своей работе».

Когда же слово было предоставлено учителю Анатолию Киндзулису, председателю постоянной комиссии по культуре, просвещению и здравоохранению, в зале погас свет. Всю работу комиссии зрители увидели на экране. Перед ними прошли и праздники детства и совершеннолетия, и конкурс на самый благоустроенный дом, и открытие школы-интерната, и месячник посадки леса... Все это и многое другое председатель комиссии помог организовать и об этом, пользуясь узкопленочным киноаппаратом «Киев», рассказал на экране.

На сессии городского совета города Мытищи первым выступил фильм. Депутат горсовета А. Г. Левыкина, как сообщает областная газета «Ленинское знамя», решила взглянуть на город с помощью кинообъектива. Она и операторы объехали весь город и запечатлели на пленку краны новостроек, парки, посаженные руками горожан, людей, для которых коммунистические отношения в труде и в быту становятся нормой поведения.

Но кинокамера обнаружила и явления, при демонстрации которых кое-кому стало не по себе. Плохо работает Дом культуры машиностроительного завода. Иначе чем объяснить особое оживление возле пивных и то, что жены ожидают мужей у проходной в день получки.

...В квартире живут три семьи. И в кухне три персональных лампочки, три персональных счетчика, три персональных выключателя.

...Огромная лужа на новой улице. А в зале сидят те, кто отвечает за работу Дома культуры, владельцы персональных кухонных лампочек и выключателей, работники горкоммунхоза.

Аплодисментами были встречены слова диктора: «Обо всем, что попало в объектив кинокамеры, мы докладываем сессии городского Совета».

Киномеханики мы!

«Шел я как-то по селу со своим дружком,— пишет в «Правде» киномеханик А. Симоненко (Читинская область),— и каждый встречный со мной здоровался.

— А почему тебя тут все знают, ведь живешь ты далеко отсюда?— спросил друг.

— Профессия *такая* популярная. Киномеханики мы. Дело большое.

— И работа легкая,— иронически подхватил мой приятель.— Крути себе кино. Не то что в поле...

Слово за слово— поссорились мы. Понял я, что мой знакомый не имеет понятия о профессии киномеханика.

Вот и захотелось мне об этой профессии рассказать. Я работаю сельским киномехаником двадцать два года.

Читинскую область я всю изъездил вдоль и поперек. Нет такого уголка, где бы ни побывал со своей кинопередвижкой. Зимой морозы сорок градусов, ветер ледяной, летом сушь и пыль, а осенью грязь непролазная. Но все это нипочем, когда ты знаешь, что тебя ждут люди.

Киномеханик не только демонстратор фильмов. Он проводит большую идеологическую работу среди населения. Не знаю, как в городе, а на селе любят фильмы, ставящие важные жизненные вопросы. Люди ищут в кино ответ на свои думы, заботы, любят, когда фильм учит их жить.

Вот, например, фильм «Все остается людям». Его мы показывали на сессии райсовета, а потом провели диспут на тему «Роль депутата». Академик Дронов покорил всех присутствующих. Депутаты, рассказывая о своей работе, по-особому видели недостатки, учились у Дронова человечности и непримиримости. Полюбилась идея фильма — чем больше оставишь после себя людям, тем лучше ты прожил свою жизнь.

За последнее время в нашей работе появилось много нового. Раньше мы показывали только художественные фильмы. А сейчас, как правило, перед началом сеанса демонстрируем учебные картины о работе трактористов, передовом опыте».

Автор—кинолаборатория

«В Тюмени есть киностудия. Она выпустила уже немало фильмов. Их просмотрели тысячи зрителей», — пишет «Тюменская правда».

Эта киностудия не располагает съемочными павильонами и большим штатом. Все ее оборудование разместилось в нескольких комнатах одноэтажного здания по улице Свердлова. Сотрудников — всего четверо.

Каких-нибудь четыре года назад кино не занимало особого места в жизни Юрия Яковлевича Решетника. Он не мечтал стать ни режиссером, ни оператором. Он работал тогда инженером Бюро технической информации Тюменского совнархоза.

Однажды Бюро «придали» кинокамеру.

Юрий Яковлевич заснял первые метры пленки и ...увлекся.

Тогда в совнархозе решили создать кинолабораторию для пропаганды передовых методов труда. Возглавить ее поручили Решетнику. Но как руководить тем, чего не существует? Нужны люди. Наконец, кроме кинокамеры необходима специальная аппаратура, которую невозможно было достать. Но инженер не отступил. Нашлись энтузиасты, готовые, как и он, недосыпать ночей, конструируя оборудование, «выколачивать» материалы, не отчаиваться после неудач и начинать все сначала...

Многие месяцы отняла эта работа. Зато теперь заманчивая идея — мобилизовать кино для пропаганды технических новшеств — осуществилась! В кинопрокат наряду с лентами больших студий поступают фильмы кинолаборатории ЦБТИ. О чем они?

Многим тюменцам известно имя знатного бригадира, «лесного богатыря» Николая Коурова. Но не все знают, что на Севере с успехом шел фильм о коуровцах, созданный Ю. Я. Решетником и его товарищами...

А вот кинорассказ о новинке сургутских рыбаков — механизированном лове рыбы стрежевыми неводами. Смотришь этот фильм, и невольно думается о том, как превосходит кино все остальные формы технической пропаганды. Одно дело сказать: «Тяжел был труд рыбаков до внедрения механизации» — и совсем другое видеть лица «впряженных» в невод людей. В следующих кадрах — о том, как помогает рыбакам умная техника, как изменился труд, поднялась производительность... Отличная агитация за механизированный лов!

Снято за одну минуту

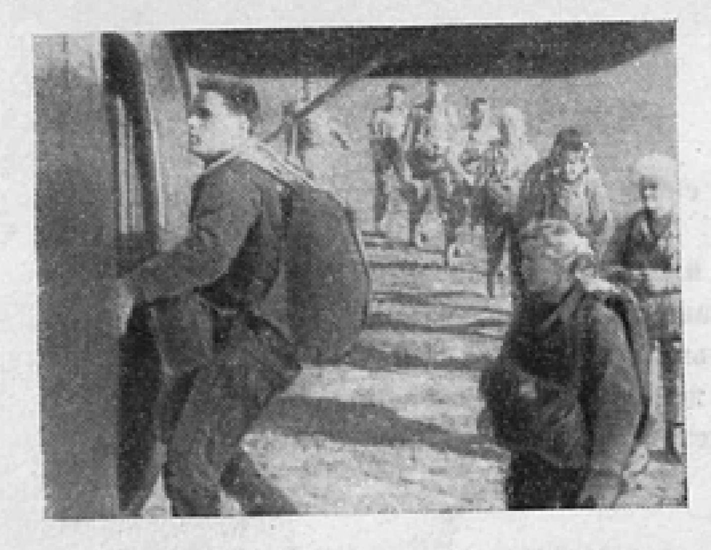
О необыкновенной киносъемке написал нам кинооператор Геннадий Иконников.

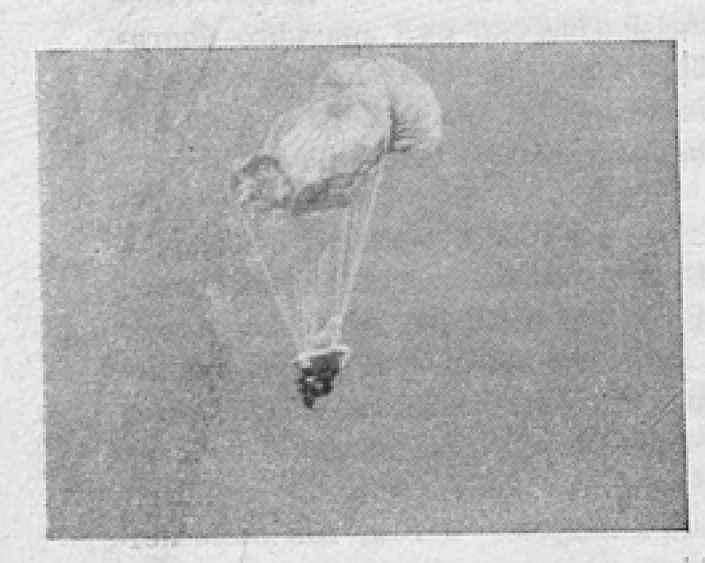
«Проходили тренировочные сборы парашютистов на юге страны. Ослепительно сияло солнце. Ребята прыгали с высоты 1000 метров на точность приземления.

Готовлю аппаратуру, замеряю освещенность, мысленно представляю, что я буду снимать. На земле все перед тобой, можно удалиться или приблизиться к объекту. Здесь же «кадры» плавают в воздухе. Все красиво и необычно. И выход парашютиста из самолета, и раскрытие купола, и управление им, и приземление. Беспокоюсь, что слишком тяжелая аппаратура. Вот так бы прыгнуть на парашюте с аппаратом!

И вот отделившаяся от самолета точка стремительно идет вниз... Снимаю... Прошли секунды... Но что это?

Над парнем вырвался бесформенный комок скрученного стропами купола. Что-то случилось!





На земле все застыли, следя за этим страшным падением.

Скорее, скорее выбрасывай запасной парашют! Я еще не знаю, кто это, но уже вижу, как он борется, стараясь расправить непослушный купол, как раскрывает и отбрасывает от себя запасной парашют. Но все тщетно: запасной не наполняется. Более того, полотнище купола и стропы его окутывают, связывают руки. Кажется, что нет больше никакого спасения и сейчас наступит самое страшное и непоправимое. В такие секунды охватывает оцепенение...

Позже мастер спорта, дважды рекордсмен мира Юрий Беленко рассказывал:

— Я больше ничего не видел. Показалось, что я лечу в пропасть, мне не спастись.

Его спасли товарищи. Кто-то крикнул: «Стол!» Схватив укладочный «стол» (брезентовая дорожка для укладки парашюта), ребята бросились туда, куда мог упасть Беленко.

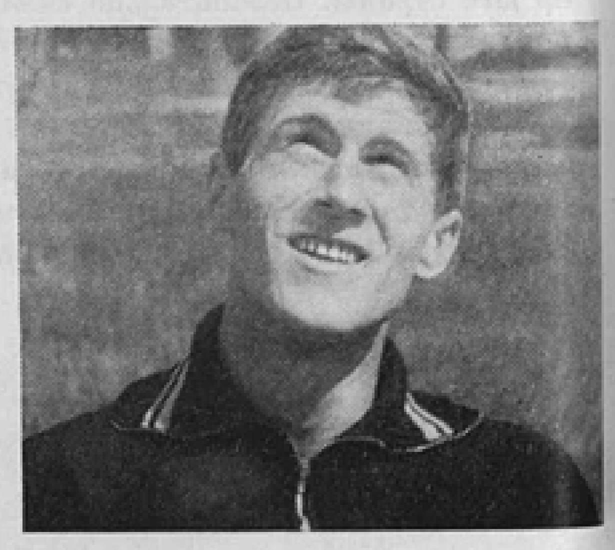
1000 метров Юрий падал одну минуту.

200 метров ребята пробежали так, как не пробегут лучшие легкоатлеты.

Рискуя собственной жизнью, они успели натянуть и подставить брезент. Удар был настолько сильным, что брезент вырвало из рук, некоторых ребят повалило с ног...

Юрий повредил ногу, но сейчас он здоров. Он уже ходит и мечтает, конечно, о высоком небе.

Документальные кадры, которые мне удалось снять, не совсем качественные. Из-за спешки и волнения я кое-где не успел навести на резкость и поставить диафрагму, но, думаю, кадры эти заинтересуют читателей журнала».



Увидав документальную ленту

Эта история началась в суровые дни войны и до сих пор не окончена.

Сержант танковых войск Л. Д. Перочинский, 1920 года рождения, сражался за Родину.

Матери Л. Д. Перочинского — Б. Л. Розенфельд — ничего не известно о последнем бое сына. В похоронной, которую она получила летом 1942 года, сообщалось, что Л. Д. Перочинский погиб смертью храбрых и могила его находится в селе Подгорное Воронежской области. Б. Л. Розенфельд сразу же после освобождения Воронежа едет в село Подгорное. И не находит могилы сына. Появляется маленькая надежда: может быть, произошла ошибка, может быть, сын жив. Окончилась Отечественная война. Сын так и не вернулся. Надежды оставалось все меньше и меньше.

И вдруг в июне 1957 года Б. Л. Розенфельд читает в «Литературной газете» статью «Поиски продолжаются». В статье рассказывается о том, как во время просмотра фильма «Суд народов» Е. Т. Крылова в одном из заключенных фашистского концентрационного лагеря Освенцим узнала своего сына лейтенанта Юрия Речевольда. В фильм «Суд народов» были включены документальные кадры кинохроники, которую снимали наши фронтовые кинооператоры сразу же после освобождения концлагеря Освенцим. По просьбе Е. Т. Крыловой специальная экспертная комиссия тщательно сверила фотографию Ю. Речевольда и изображение неизвестного узника на кинопленке. Заключение экспертной комиссии гласило, что неизвестный узник и Юрий Речевольд могли быть одним лицом, хотя и отмечалось несовпадение некоторых портретных черт.

«Литературная газета» поместила снимок неизвестного узника — увеличенный кинокадр из фильма «Освенцим».

И вот на этом снимке Б. Л. Розенфельд узнает своего сына. Родные, соседи, знакомые — все подтверждают, что неизвестный узник Освенцима — это ее сын. Вновь появляется надежда, вновь начинаются поиски. Бесчисленные письма в различные организации, встречи с бывшими узниками Освенцима. Один из них сказал, что знал Перочинского по работе, другой — по бараку. Но о дальнейшей судьбе сына они ничего не знали.

А криминалисты устанавливают, что «в результате произведенного тщательного исследования экспертная комиссия не усматривает каких-либо различий по признакам словесного портрета между исследованными фотоизображениями неизвестного узника из лагеря Освенцим и фотоизображениями гр. Перочинского Л. Д.

В то же время фотоизображение неизвестного узника отличается по ряду существенных признаков словесного портрета от фотоизображения гражданина Речевольда Ю.».

Итак, в момент освобождения концлагеря Освенцим в феврале 1944 года Л. Д. Перочинский был жив. В те дни всем освобожденным узникам концлагеря немедленно оказывалась медицинская помощь.

Прошло почти двадцать лет с тех пор, как военные кинохроникеры сняли фильм-документ «Освенцим». В этом фильме есть кадры, где у проволоки, завернувшись в одеяло, стоит Л. Д. Перочинский. Какова же его судьба? Может быть, бывшие фронтовые кинооператоры или те, кто знал и видел Л. Д. Перочинского, помогут пролить свет на эту трагическую историю (см. стр. 60).

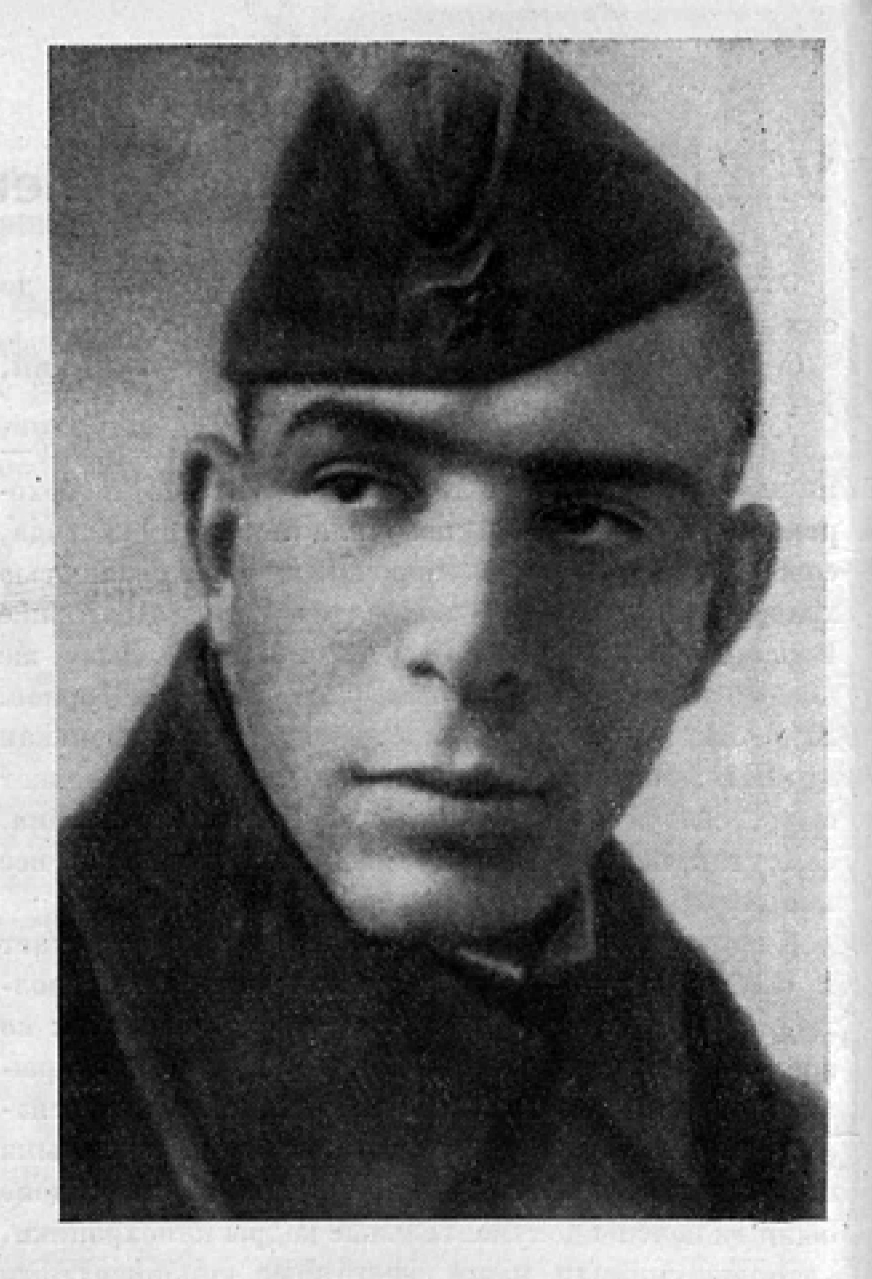
После просмотра фильма

На фотографии, помещенной в газете «Социалистическая Осетия», пожилая женщина с радостно-тревожным удивлением вглядывается в лицо молодого человека. Он также взволнованно всматривается в ее глаза. Свидетель этой беседы матери и сына после двадцатидвухлетней разлуки — старший лейтенант милиции Варвара Александровна Баскаева.

О том, как все это произошло, рассказывает очерк К. Давыдова, помещенный в том же номере газеты.

«Из кинотеатра Валентина Гавриловна вышла глубоко потрясенная, с мокрыми от слез глазами. Не разбирая дороги, вновь и вновь переживая только что увиденное на экране, она медленно шла по улице. Как же называется этот фильм? Женщина взглянула на ярко освещенную афишу. Непроизвольно шевеля губами, шепотом прочитала: «Это случилось в милиции».

Какое счастье, какое огромное счастье — после стольких лет разлуки отец нашел сына, потерянного в дни блокады Ленинграда, сына, которого он счи-



На снимке вверху: справа — Л. Д. Перочинский в армии, слева — панорама из фильма «Освенцим» (в квадрате узник, в котором мать узнала своего сына Л. Д. Перочинского) и фрагмент кадра (в центре — Л. Д. Перочинский).

Внизу: узник Освенцима; наложение портретов узника и Л. Д. Перочинского; наложение портретов узника, Л. Д. Перочинского и Ю. Речевольда

тал погибшим во время варварской бомбардировки жилых домов...

И она в который уже раз за эти двадцать лет вспоминала тот страшный день».

В тот день военной зимой 1942 года Валентина Гавриловна Кесаева, работница Мытищинской фабрики «Пролетарская победа», потеряла на шоссе во время фашистской бомбежки пятилетнего сына Володю.

Много раз пыталась она отыскать сына, но отовсюду, куда посылала запросы, приходил один и тот же неутешительный ответ...

А теперь этот фильм...

Утром Валентина Гавриловна написала письмо в редакцию газеты «Известия»: «Помогите найти сына Владимира Раенко. Я чувствую, что он жив, может быть, носит другое имя, фамилию. Помогите! Сделайте все возможное!»

«Вскоре Валентину Гавриловну Кесаеву, по мужу Раенко, вызвали в Министерство охраны общественного порядка. Беседовала с ней инспектор, старший лейтенант милиции Варвара Александровна Баскаева.

— Мы получили письмо из редакции «Известий». Просят помочь в розысках вашего сына.

— Да, да, помогите. Сердцем чувствую, что жив мой Володя. Ведь может быть такое?

Начался поиск.

Во все стороны необъятной страны пошли 70 запросов о розыске Владимира Петровича Раенко, 1937 года рождения, пропавшего два десятка лет назад в районе фабрики «Пролетарская победа» Мытищинского района.

Прошло время, стали поступать ответы: «Раенко В. П. не числится... Не прописан... Не проживает...»

На фото В. П. Раенко. В. А. Баскаева, В. Г. Кесаева

Баскаева посылает запросы в другие места.

И вдруг...

Из Мытищ сообщают, что Раенко Владимир воспитывался в детском доме № 2 и по достижении шестнадцати лет выбыл... неизвестно куда.

И поиск продолжался. Следы Раенко были найдены в Уфе, потом в Павлодаре, в Коми АССР...

— Ваш сын жив...

Сколько лет изболевшаяся мать ждала этих слов. Но сейчас, когда свершилось то, во что она двадцать лет верила и не верила, Валентина Гавриловна растерялась. Она неподвижно сидела на стуле, глаза ее медленно наполнялись слезами.

— Ваш сын Владимир жив,— повторила Баскаева.— Мы нашли его.

— Где, где он? — прошептала женщина.

— Сообщение пришло с Дальнего Востока. Со станции Манзовка...».

А почему бы и нет?

Статья философа Б. Кедрова в «Новом мире» (1964, № 7) «Страница 100» имеет подзаголовок «Как родилось ленинское определение диалектики».

Анализируя сотую страницу из ленинской третьей тетради по философии, над которой Владимир Ильич работал в Берне в 1914 году, пытаясь «весомо, зримо» передать ход творческой мысли Ленина, Кедров обращается за помощью к кино.

«На экране — чистый лист бумаги, — фантазирует он.— В его левом углу наверху стоит одна только цифра: «100». Это еще не заполненная страница ленинских «тетрадок по философии». Сейчас рука Владимира Ильича записывает последние строчки на предыдущей странице. Вот они записаны, и страница переворачивается. Перо в руке начинает быстро наносить первые буквы, первые слова, первые строчки на странице 100. Рука то заполняет подряд строчку за строчкой, то переходит на поля, то пишет внизу, то в уголках, то между уже написанными фразами. Рука с пером последовательно заносит на бумагу знаменитые шестнадцать элементов диалектики. То тут, то там делаются исправления, обводятся светлыми, а порой очень жирными рамками толь-

ко что найденные определения и характеристики. Все это совершается на экране так, словно зритель сам присутствует при рождении ленинских мыслей. Кинематограф дает возможность статическое представить в динамике, в движении. А голос диктора комментирует каждый поворот ленинской мысли, поясняет значение каждой записи, смысл каждого дополнения или исправления. Материалом для комментариев служат другие записи самого же Ленина, сделанные до или после того, как была написана страница 100».

Б. Кедрову представляется, как искусно вмонтированные кадры кинохроники воссоздают историческую обстановку, в какой рождались «Философские тетради». Другие кинокадры рассказывают о познании человеком природы, о строении материи, формах ее движения; показывают явления и процессы, протекающие в природе, поясняют диалектику природы. Кадры пейзажные: виды Швейцарии, ее старинные города, покрытые вечными снегами горы и бурные горные речки переносят нас туда, где жил тогда Владимир Ильич, где он работал над теорией материалистической диалектики.

«А дальше восстанавливается последовательность записей Ленина, создается живая картина развития и движения мысли — рождение ленинской характеристики шестнадцати элементов марксистской диалектики и ее ядра...

Я уверен,— заканчивает Б. Кедров,— что такой фильм возможен. Он помог бы проникнуть в глубь существа работы Владимира Ильича над диалектикой, понять смысл и значение отдельных ленинских записей, проникнуть в общий замысел Ленина...»

Действительно, такой фильм возможен — свидетельство тому опыт трилогии о Ленине, созданной Г. Фрадкиным и Ф. Тяпкиным.

Письмо товарищу М. Блейману

Хотя письмо М. Блеймана сценаристу Юрию Герману и режиссеру Иосифу Хейфицу ждет ответа тех, кому оно адресовано, через вашу редакцию мне, рядовой зрительнице, тоже хотелось бы ответить автору письма, опубликованного в № 7 вашего журнала.

Всякий фильм адресован зрителю, и это дает мне какую-то надежду на то, что и мое письмо может представить некоторый интерес. Но так как зрители — это прежде всего люди, а они разные, то и вкусы их и многое другое тоже разные. Поэтому все, о чем я собираюсь написать относительно картины «День счастья»,— это только моя точка зрения, мое ви́дение фильма, мои разногласия с автором.

Сначала мне хотелось бы коснуться самой формы выступления критика. М. Блейман пишет: «Зачем я написал вам это письмо? Может быть, это просто критическое кокетство, и я написал обыкновенную рецензию в форме письма? Нет...» А я бы на этот вопрос ответила: да! По-моему, было бы правильнее, если бы письмо было написано в форме критической статьи, так как в том виде, в каком оно предстало, создается впечатление, что не будь автор «старым знакомым» и «старым товарищем» тех, к кому он обращается, нападки на фильм были бы еще строже, еще резче, а вынужденная мягкость все равно не уменьшает категоричности выводов.

Несмотря на то что в начале письма автор собирается подробно разобраться в сильных и слабых сторонах фильма, разбора, касающегося сильных сторон, я не обнаружила. Если говорить просто — Блейману фильм не понравился. Это видно из всего письма. Однако по тому, как начинается оно, мы вправе думать, что хорошее в фильме увидено тоже.

Так автор пишет: «Я начал смотреть картину, и мне показалось, что в ней осуществлены самые лучшие мои предположения. Нельзя было не восхититься непринужденным и уверенным мастерством, с которым поставлена сцена в автобусе, где Березкин впервые видит Шуру Орлову. Поражаешься смелости режиссера, когда он в скорбной и суровой сцене похорон выпускает на первый план детей, собирающих цветы...» Может быть, у меня неправильно преломились эти два рядом поставленные восторженные замечания, но получается так, что в сцене похорон (а это в середине фильма или даже ближе к концу) автор еще восхищается картиной, а все, что он увидел потом, создало почву для его критического письма. Но это все пока не главное.

Мне непонятно другое. Почему автор письма, человек, несомненно знающий, так поверхностно рассматривает некоторые поступки героев фильма, не видя глубины взаимоотношений там, где она есть. М. Блейман не слишком верит в то, что молодая женщина отказывается встретиться с человеком, которого она любит, из-за того, что она «замужем» (?!). Во-первых,— и так же считает Блейман — в том месте фильма, где Шура отказывается от встреч с Березкиным, ни самой Шуре, ни зрителю еще не-

понятно, любит ли она его. И если даже предположить, что, маскируя свои чувства, она уже тогда любила Березкина, эту фразу «я замужем» она говорит, по-моему, прежде всего себе, поручая этой фразе выполнить для нее же самой роль ушата холодной воды. А во-вторых,— и это главное — именно она, эта женщина, «выросшая в деревне, привыкшая к сапогам, умеющая по-деревенски повязывать платок», именно она, а не «светская» и утонченная дама может вложить в слова «я замужем» их истинное значение и отказаться, вопреки желанию, от чувства, еще не настоящего.

М. Блейману непонятно и то, что эта женщина, которой он все время отказывает в утонченности, может не по наивности, а уважая в человеке Человека, спросить: «А он не обидится?», до конца не веря в существование таких «во всем» нехороших людей. И потом, на мой взгляд, Шура принадлежит именно к тому типу русских женщин, которые умеют быть по-настоящему тонкими и умными, в отличие от той утонченности, которую дает манерное «светское» воспитание. А что касается «дать в лапу», то выражения, подобные этому, к счастью, не так уж часто бытуют в нашей среде, да и циничное предложение, сделанное в стенах государственного учреждения, кого угодно поставит в тупик: «В какую лапу?»

Не согласна я с М. Блейманом и тогда, когда он говорит, что авторы картины сосредоточивают внимание зрителей на том, кого выберет Шура: предпочтет ли она, как Рита, бедного, но хорошего или вернется к богатому, но нечестному мужу. Как мне кажется, даже сами слова «бедный», «богатый» очень редко употребляются сейчас в лексиконе наших людей, а тем более для таких хороших и честных, как Шура и Березкин, они вообще не играют никакой роли.

Не над этим задумывается героиня фильма. У нее в жизни не может быть все так просто, правильно и легко, как у Риты, она и взрослее, и умнее, и тоньше, и человек, которого она любит, серьезнее и сложнее. Да и Орлов, ее муж, совсем не отъявленный подлец и совсем еще неизвестно, «сработает» ли время на Березкина.

Автор письма ничего не пишет о концовке фильма. На мой взгляд, это наиболее спорное место, и о нем можно было бы упомянуть. Мне кажется, что финал скомкан, решен упрощенно, хотя внешне выглядит так: авторы фильма, доверяя зрителю, дают ему возможность самому домыслить, самому решить. Но, во-первых, немного надоели фильмы с уходящими поездами в последнем кадре, а потом перемена места жительства далеко не всегда связана с переменой взглядов, убеждений, симпатий. Весь сюжет картины подводит нас к тому, что мы обязательно хотим видеть Шуру и Березкина вместе.

Да, Орлов на пути к исправлению, да, они когда-то по-настоящему любили друг друга, да, его жалко, когда в таком возрасте он еще на распутье. Но, по-моему, для Шуры возврата к этому человеку нет. Нет у нее к нему и чувства омерзения, нет жалости к себе за «погубленные» годы с этим человеком, но после всего случившегося нет и не может быть у нее и любви к нему. И когда чувство к Березкину было еще непроверенным, она отгораживалась от него фразой «я замужем», и это, может быть, естественно, но характер этой в общем-то сильной женщины требует иной развязки фильма.

В заключение мне хочется сказать, что лично мне фильм показался интересным, хорошо режиссерски и операторски выполненным, хорошо сыгранным. На мой взгляд, смело и не бьющим в лоб приемом показана сцена, в которой до слез торжественным и знакомым маршем, звучащим по случаю полета Терешковой, сопровождаются кадры, где героиня в поисках запасных частей к телевизору приходит в телевизионное ателье и в такой день встречает «такого» человека, да еще оказавшегося ее мужем. Много и других удач. Но не обладая профессиональным «глазом» киноведа и не претендуя в своем письме на полноту анализа картины, я на этом кончаю.

М. КОНДРАТЬЕВА,
инженер научно-исследовательского сектора Института нефтехимической и газовой промышленности имени Губкина

Александр МЯСНИКОВ, *профессор, действительный член АМН СССР*

Информировать, воспитывать, развлекать

Люблю хорошие фильмы. Плохие меня раздражают. Честно говоря, редко хожу в кино; чтобы меньше раздражаться.

Что такое хороший фильм, с моей точки зрения? Это прежде всего художественный фильм, хотя он может быть и документально-хроникальным и научно-популярным. Фильм, насыщенный мыслями, тем содержанием, которое сразу видишь, а иногда чувствуешь, угадываешь. Это случается, когда на экране перед тобой — жизнь, а не игра.

Я не люблю нарочитости, придуманной сложности, не люблю заумного глубокомыслия. Этим страдает, как мне кажется, в целом неплохой фильм «Иваново детство». С экрана нужно говорить просто и доступно. В свое время Блок, критикуя декадентов, ставил им в вину, что они вместо того чтобы «расшифровывать сложное, зашифровывают простое».

Эти «шифры» подчас заставляют просто скучать. А страшнее скуки вообще ничего нет. Я имею дело со студентами и знаю, что скука способна убить самое лучшее, самое бесценное в жизни — интерес. Самые важные и значительные мысли не будут усвоены, если они облечены в серую, скучную форму. Скучные лекции — это отсутствие знаний, потерянное время, отвращение к науке. Скучные фильмы — это то же самое, это выстрел вхолостую. Каждый фильм должен достигать своей цели — информировать, воспитывать, развлекать. Это, мне кажется, основные задачи кинематографа.

Лично у меня больший интерес к фильмам оптимистическим, жизнеутверждающим, если хотите, веселым. Возможно, это следствие профессии. Я врач и знаю, как полезны фильмы жизнерадостные, праздничные, насыщенные юмором, светлыми мыслями, яркими, сочными красками. Они заставляют зрителя глубоко, спокойно дышать. Он воспринимает действие отдохнувшим мозгом и потому лучше реагирует и запоминает.

Мрачные, жестокие фильмы, шумные и раздражающие, действуют всегда отрицательно. У школьников они усиливают недоверие, развивают мрачность, у людей среднего возраста вызывают раздражение и усталость. Я, например, категорически запрещаю больным с сосудистыми заболеваниями смотреть такие фильмы. Они осложняют заболевание и нередко сводят на нет усилия врачей.

Киноискусство должно быть обращено к свету, к красоте в широком смысле этого слова. Оно должно, выражаясь по-старинному, сеять прекрасное, утверждать духовную красоту и богатство человека, рассказывать о бесконечном многообразии жизни, утверждать разум и силу человека. Только тогда кино сумеет воспитывать молодежь.

Мне нравятся исторические полотна, но в том случае, если они правдивы и достоверны, а не помпезны и не фальсифицируют историю. То же самое можно отнести к фильмам-экранизациям, хотя я не люблю экранизаций. Придерживаюсь распространенного взгляда, что каждое содержание требует своей определенной формы, и коли уж оно вылилось в форму романа, повести, рассказа, то какая нужда переливать его в другую, часто тесную, неподходящую форму киноэкрана? Правда, я считаю удачными экранизации «Дамы с собачкой» и «Шинели», но после просмотра даже этих, на мой взгляд, хороших фильмов, мое понимание Чехова и Гоголя не стало богаче.

С познавательной точки зрения, может быть, и правомерны экранизации классиче-

ских произведений литературы, но в таком случае это нужно делать крайне бережно и любовно, чтобы не нарушить хотя бы того представления, которое уже сложилось в результате изучения подлинника.

Люблю музыку и живопись. Посещаю симфонические концерты, собираю коллекцию живописи, поэтому досадую, что кино так равнодушно, в сущности, к обоим этим искусствам. Иначе, чем еще объяснить почти полное отсутствие фильмов о музыкантах и художниках, где бы широко использовались музыка и произведения живописи?

Мечтаю посмотреть и послушать цветовую симфонию Скрябина в кино, услышать в кинозале концерты Рахманинова, посмотреть коллекции Эрмитажа, увидеть и узнать с экрана живых Серова, Левитана, Врубеля.

Говорят, «новые времена — новые песни». Пусть новые песни будут достойны нашего времени. Пусть они войдут в историю.

Алексей ИВАХНЕНКО, *член-корреспондент АН УССР*

Я — за доверие

Конечно, неразумно обсуждать вопросы типа «Что лучше — самолет или автомобиль?», но все же... все же для меня ясно, что классический театр проиграл свое соревнование с кино. Если даже сломать (не модернизировать, а именно сломать) всю устаревшую театральную «деревянную технику», насытить театр новыми устройствами и техническими усовершенствованиями (такими, например, как сферический театральный зал, заливаемый морем света, цвета и звуков), то есть когда театр будет на пределе своих технических возможностей, то и тогда возможности кино будут значительно шире и внушительнее.

«Деревянная техника» сцены и декораций, преодолеваемая нарастанием условностей (квадрат — это окно, вращение сцены — смена фона, переход артиста в другое место и т. п.), стала в чем-то напоминать маски актеров в древней Греции. «Доброе старое театральное время» с любительскими театральными кружками на дому, длинными антрактами и плюшевыми креслами партера ушло и уходит все дальше.

Электроника, пластмассы, новые архитектурные формы, быстрый, нетерпеливый темп жизни больше сродни кино, а не театру. Даже экранизированные спектакли вызывают какое-то скрытое неудовлетворение, несмотря на то, что в них обычно участвуют лучшие артисты лучших театров. Нужны новые формы — свежий воздух современной жизни.

Кстати, почему у нас нет хотя бы экспериментальных кинотеатров со свободным входом и выходом во время сеанса, где билетер, пользуясь специальным фонариком, усаживает вас в кресло? Ведь часто именно такие мелочи создают атмосферу свободы и комфорта.

Башни Сванетии напоминают нам, что в средние века люди жили за крепкими стенами, ежеминутно опасаясь нападений. Не потому ли наши кинокассы напоминают собой своеобразные доты? Мы просто привыкли к устаревшей «деревянной технике» и, прямо нужно сказать, унижаемся, разговаривая с кассиром через крепкое окошко размером 20×20 сантиметров. Действительно ли нужны такие укрепления? В Чикаго мне пришлось видеть кассира — приветливую, хорошо воспитанную девушку, которая продавала билеты, сидя в центре зала за небольшим столиком, отделенным лишь невысоким барьером из прозрачного стекла. Разумеется, нравы определяют собой характер укреплений, но и укрепления в свою очередь влияют на нравы. Вот последнее основательно забыто! Мы порой еще убеждены, что повышение строгости наказания является единственным средством исправления. Не исходит ли это из средневекового правила «рубить руку за кражу»? Смелость и сила поступка епископа, отдавшего второй подсвечник Жану Вальжану (из «Отверженных» Гюго), забыты или непоняты до сих пор.

Хуже то, что о доверии к зрителю часто забывают также авторы сценариев и режиссеры кино. Во многих наших картинах чув-

ствуются страхи их создателей: а вдруг зритель не поймет «правильно», то есть так, как хотелось бы авторам. Можно назвать единичные кинокартины (например, «Девять дней одного года»), где автор не чувствует себя судьей, решающим все вопросы, а, наоборот, надеется на то, что судьей станет сам зритель. Ведь наш зритель — умный и справедливый — подумает и решит сам, что и к чему. Тяжеловесность и нравоучительность лишают жизни многих персонажей, а при монотонном повторении раздражают.

Удивительно неудачны почти все женские персонажи в наших картинах. Они, как правило, прямолинейны, несложны и примитивны. Влюбленные девушки слишком много говорят, «переживают» и бегают с шаблонными платочками. Но никто им не верит.

И все же кино вызывает чувство восхищения и благодарности. Может быть, и ругать его хочется именно потому, что мы все его больше всего любим и хотим, чтобы оно стало еще лучше и поразительнее.

Возможность общения многих народов, интернациональный характер, романтика дальних материков и океанов, которые становятся с каждым днем все ближе и ближе, — вот замечательные особенности кино — искусства близкого всемирного коммунистического общества.

Языковые барьеры, разделяющие людей, должны быть сломаны, и кино должно помочь в этом. К сожалению, например, у нас в Киеве фильмы на английском языке идут только два раза в месяц в небольшом переполненном зале. Нужно резко увеличить возможность изучения языков при помощи кино. Кино должно стать многоязычным, как и общество близкого будущего, причем киноискусство может и должно сделать этот шаг немедленно. В определенном смысле дублирование всех иностранных фильмов на русский язык наносит вред и, в конце концов, тоже исходит из уверенности руководителей кинопроката, что он (зритель) не поймет языка или даже не успеет прочесть титры. Кроме того, дублирование экономически невыгодно. Ни одна из стран не позволяет себе применять дублирование зарубежных фильмов в таких широких масштабах, как у нас.

В заключение хочется сказать несколько слов о научном кино. Нужно действительно широко внедрить научное кино в жизнь и учебу. Мало, поразительно мало кинотеатров, специально демонстрирующих научные, мультипликационные и короткометражные фильмы. Замечательный фильм «Удивительное—рядом» сделал С. Образцов. А много ли таких фильмов у нас? Киевская киностудия выпустила довольно удачный фильм о кибернетике (правда, и он уже устарел!), но я видел его случайно, мне повезло, а многим посмотреть его так и не довелось. И вовсе не потому, что не хотели видеть.

Познавательная сила кино еще не разбужена как следует...

Сергей НАРОВЧАТОВ, *поэт*

Его Величество Смех

Сатира и юмор, как ни странно, мои любимые жанры. Странно потому, что в своей литературной практике я обращаюсь к ним очень редко. Странно, так как в быту то же самое — анекдотов рассказывать не умею, а в легкой беседе любой хохмач заткнет меня за пояс.

И тем не менее, без Его Величества Смеха не представляю, как бы я жил на белом свете. Он выручал меня в самых тяжелых и подчас трагических положениях. Я быстро схватываю комизм ситуации, и это качество спасает меня от переоценки теневых ее сторон. Самые логические построения пессимизма разрушаются при одном прикосновении волшебной палочки смеха. Этой палочкой служит порой сравнение, порой приведение к абсурду, порой алогизм — перевертыш. Впрочем, у этой палочки тысячи свойств и тысячи способов их применения.

Иногда смех толкал меня, правда, на край обрыва, но он же и удерживал меня на этом краю. Как-то лет 20 назад, молодым офицером, я угодил под громы и молнии одного сурового генерала. Боже, что только ни сыпалось на мою голову. Начальственный бас все

крепчал и крепчал и достиг уже той ноты, на которой Михайлов заставлял дрожать люстры Большого театра. И вдруг меня разобрал смех. Не истерический, а молодой, веселый, заразительный. Ничего я не мог с собой поделать — смеется каждая жилка, дыхание захватывает, выступают слезы. Хохочу, сил уже нет. Генерал опешил.

— Ты что, с ума сошел?

А я продолжаю хохотать. И такова переимчивость настоящего смеха, что генерал, еще не зная, в чем дело, помимо воли своей, начал усмехаться. Усмешка вначале неловкая, сконфуженная, как всегда у людей, вынужденных догадываться о причине чужого веселья, стала переходить в улыбку. Недоуменную, но улыбку.

— Чего хохочешь? Говори!

— Не мо-гу, товарищ генерал... Не мо-гу. Вы меня в штрафбат пошлете...

— Не пошлю. Говори же...

— Да мне представилось, что мы обменялись местами — отдышавшись, сказал я. — Все наоборот, понимаете?

И я, предусмотрительно отступив шага два назад, загремел: «Стоять смирно, когда разговариваете со старшим. Как-никак я лейтенант, а вы всего-навсего генерал. Почему не бриты? Убрать брюхо! Распустились без лейтенантского глаза. Почему ночью на месте не оказались? Седина в голову, а бес в ребро? Знаю ваши штучки-мучки...»

— Во-он — оборвал генерал мою импровизацию. — Вон! Мальчишка...

Последнее обращение звучало без восклицательного знака. Я посмотрел на генерала: вокруг глаз дергались смешливые морщинки.

Эта отчаянная выходка не прошла бы мне даром, если бы на его месте оказался тупой и ограниченный служака. Но генерал был умен, и он понял комизм ситуации. В данном случае он заключался в несоизмеримости удара, выражающейся старой русской пословицей: «из пушки по воробьям...» Я тогда ее не осмыслил — не до того было, но инстинктивно почувствовал. И это передалось.

Вот этой передачи я не ощущаю подчас в зрительном зале, когда смотрю очередную кинокомедию. А приемник я благодарный и быстро умею настраиваться на комическую волну. Почему так получается? Может быть, я упрощаю, но, по-моему, наши комедии слишком нравоучительны. Причем нравоучение в них, как правило, предшествует комизму. А ведь в жизни происходит как раз наоборот. Бывают факты сами по себе смешные и уже потом, по зрелому осмыслению, приобретающие в ваших глазах другую окраску. Приведу банальный пример: толстяк растянулся на скользком тротуаре — вы хохочете. Подойдете поближе, оказывается, упал пожилой и больной человек — вам становится стыдно, и смех сменяется жалостью. Но если толстяк — это просто толстяк, да еще поскользнулся, пытаясь совершить какой-либо неподобающий поступок, вы хохочете еще сильнее. В обоих случаях первая реакция — смех. Искусство может идти обоими путями — либо вызвать жалость к осмеянному, либо осмеять его до конца. Конечно, в зависимости от поставленной задачи. Осмысление, естественно, придет с концом эпизода или всей картины. У нас же мораль, перефразируя слова Марка Твена, начинает помахивать своим куцым хвостом уже в самом начале фильма и машет им чуть ли не в каждом кадре.

У меня есть свои привязанности и антипатии в наших кинокомедиях, как есть они у любого зрителя. Я остаюсь холоден к комедиям Г. Александрова, дворцовый их блеск меня утомляет. Влюблен в нашу советскую классику — «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Праздник св. Йоргена». Из предвоенных комедий «Марионетки» и вышедшая позже — «Приключения Корзинкиной» соединили в моем представлении лучшие качества: один — политической сатиры, другой — доброго юмора. В последние годы лучшей мне кажется короткометражная комедия «Пес Барбос». Она действительно смешна, и смех в ней предшествует нравоучению.

Среди мастеров сатирического жанра рядом с именами И. Ильинского и С. Мартинсона я поставил бы имя С. Филиппова. Это блестящий и умный актер, которым может гордиться наше кино. Но ему, как и многим его талантливым собратьям, в последнее время просто негде развернуться. На экраны выходят фильмы-комедии, просмотрев кои, вспоминаешь Козьму Пруткова: «Если на клетке слона прочтешь надпись «буйвол»—не верь глазам своим». Только здесь, наоборот: буйвола сплошь и рядом выдают за слона.

Его Величество Смех имеет миллионы подданных. И они требуют не стеснять его власть. Пусть он язвит и исцеляет, бичует и радует всех нас по всем нашим заслугам. Доверьтесь ему — он добрый повелитель!

Всеволод ШЕСТАКОВ, *доктор технических наук, артист Студенческого театра МГУ*

Колдовство актера

Когда думаешь о том, что хотелось бы увидеть в кино, невольно думаешь — как это объемно и далеко не всегда определенно. Несомненно, самое важное в кинематографе — фильм крупных мыслей, воплощаемый умными и интересными актерами. Я отдаю себе отчет в том, что в работе над фильмом решающая роль принадлежит сценаристу и режиссеру, но для меня самым важным и значительным остается актер, открывающий те тонкие черты внутренней человеческой жизни, которые в действительности мы можем и не увидеть.

У нас много хороших актеров, сейчас вообще редко встретишься в кино с явным актерским браком. Но просто добротной игрой сегодня уже заинтересовать не так-то просто — зритель стал искушенным. Зачастую смотришь на актера, отдаешь должное мастерству, но понимаешь всю, как говорится, «кухню» его игры. А есть актеры, творчество которых кажется «колдовством» — такими своеобразными путями идут они к созданию образа.

Таким «колдуном» для меня, например, является И. Смоктуновский в фильмах «Гамлет», «Девять дней одного года» и в спектакле «Идиот». Или удивительно интересный Е. Евстигнеев. Жаль только, что этому актеру не поручают в кино роли, соответствующие масштабу его дарования. Зная Евстигнеева по работам в театре «Современник», ясно понимаешь, что он может делать гораздо больше, чем это ему удается на материалах ролей в фильмах «Никогда», «Им покоряется небо», «Девять дней одного года».

Самое важное в творчестве названных актеров — умное и обостренное восприятие современной действительности и умение передать это восприятие зрителям.

Но, кстати говоря, обостренное чувство современности проявляется не только у молодых актеров. На мой взгляд, это прекрасно подтвердил Н. К. Черкасов своей работой над ролью академика Дронова.

От таких актеров ожидаешь раскрытия одной из сложных и интереснейших тем — темы самого творчества, его психологии, истоков и развития. Меня, педагога, научного работника и актера, эта проблема очень волнует.

Как находит музыку композитор? Как создает стихотворение поэт? Как формируется мысль ученого? Как развивается идея конструктора?.. Все эти вопросы относятся к вершинам психологии, их хотелось бы подсмотреть в талантливом воспроизведении на сцене и на экране.

Немного отвлекусь. Пример интересного эскиза на эту тему я видел в Ленинградском театре драмы имени Пушкина, когда удивительный актер Н. Симонов играл Сальери в «Маленьких трагедиях» Пушкина. Симонов был почти без грима и, казалось, не прятался за образ. Он творил Сальери с отдачей всех своих сил, в с е г о своего таланта. Незабываемо слушает Симонов — Сальери игру Моцарта в первой картине. Спокойно, почти равнодушно играет Моцарт, и целая буря чувств читается на лице Сальери, музыка доставляет ему почти физические страдания и усладу. Для такого Сальери (не сухаря и рационалиста) легкость творчества и восприятия музыки у Моцарта может оказаться невыносимой. Это решение позволяет увидеть пушкинского Сальери с новой стороны: оно приоткрывает перед нами глубины творческой мысли. Как хочется такое видеть в кино, где все тонкости психологии лучше могут быть переданы зрителю.

Итак, актера острой мысли и своеобразного восприятия мира, актера, которому было бы что сказать зрителю, кроме того, что уже сказано в сценарии,— такого актера хотелось бы видеть в наших фильмах почаще.

Иван МАЙСКИЙ, *академик*

Несколько мыслей

Я не кинорежиссер, не киносценарист, не киноартист, не киноисследователь. Мне хочется высказать несколько мыслей как обыкновенному кинозрителю.

Удовлетворяет ли меня современное советское кино? Нет. Разумеется, встречаешь хорошие, интересные картины, но это бывает не так часто, как хотелось бы. А если говорить о среднем уровне нашей художественной кинопродукции, то он меня как зрителя не удовлетворяет.

Почему? Потому, что в ней очень мало хороших картин. Что я называю хорошей картиной? Если можно так выразиться, внешних признаков хорошей картины два: она запоминается, и ее хочется еще раз посмотреть. Внутренние признаки хорошего фильма сложнее. Надо, чтобы в основу была положена какая-либо большая мысль или большое чувство, чтобы образы, действия, слова заражали зрителя, захватывали его ум и сердце, заставляли его, затаив дыхание, следить за развитием событий. Для этого, на мой взгляд, необходимо, чтобы центральным моментом картины был какой-либо яркий, интересный, захватывающий факт, случай, образ (которые нетрудно найти в реальной жизни) и уже около него в соответственных градациях и пропорциях были расположены элементы повседневной, будничной жизни людей. Все это должно быть сделано так, чтобы с первых кадров не видно было, каков будет конец. Зрителя вплоть до последнего кадра надо держать в напряжении. Конечно, картина должна быть проникнута советским духом, но никоим образом не превращаться в какой-то семинар по марксизму-ленинизму. В картине должен быть советский климат, но не советские ярлыки. Таково вкратце мое представление о хорошей картине.

Если подойти с этих позиций к нашей современной кинопродукции, то найдется немного картин, которые заслуживают названия хороших. А между тем в 20—30-х годах советское кино умело создавать хорошие произведения. Напомню хотя бы о «Броненосце «Потемкин», «Чапаеве», «Процессе о трех миллионах», о «Потомке Чингис-хана», «Цирке», «Путевке в жизнь», «Встречном» и других. Даже более второстепенные фильмы того времени, вроде «Баб рязанских» или «Закройщика из Торжка», запоминались. Теперь же сплошь да рядом выходишь из кинотеатра и даже не можешь припомнить содержание картины, которую только что видел.

Очень жаль, что наш кинематограф почти совершенно игнорирует некоторые важные области жизни. Я имею в виду прежде всего область внешней политики СССР и вообще международных отношений. Мало и редко освещается жизнь зарубежных стран, если не считать некоторых (тоже не очень многочисленных) документальных фильмов.

А если что изредка появляется, то как-то быстро исчезает с экрана. Так случилось, например, с очень неплохой картиной «Убийство на улице Данте» несколько лет назад.

Наконец, недостаточно фильмов педагогическо-воспитательного характера. А между тем здесь перед кинематографией стоит огромная и все возрастающая задача. Сумма знаний стремительным темпом увеличивается. Когда-то Леонардо да Винчи вмещал в своей голове все те знания, которыми располагало современное ему человечество. Сейчас об этом можно вспоминать, как о бабушкиной сказке. Средний интеллигент наших дней должен держать в своей голове такое количество самых разнообразных сведений, какое и не снилось его деду и даже отцу. Воспитание детей и юношества при таких условиях с каждым годом становится все более сложной задачей: как вложить в их сознание тот «железный минимум» знаний, который сейчас необходим для среднего советского интеллигента? Вот тут-то кино и может прийти на помощь педагогике. Совместно они должны создать большую и важную отрасль кинематографии, которая поможет ребенку и юноше усвоить максимум знаний. Это должны быть не худосочные узкошколярские ленты, а полнокровные фильмы, специально нацеленные на внедрение в умы и сердца молодого поколения тех сведений, что делают советского человека культурным человеком. Такие картины должны стать органической составной частью системы советского воспитания как в школе, так и вне школы.

Никита БОГОСЛОВСКИЙ, *композитор*

Больше веселья!

Итак, что я думаю о кино?

Мне очень трудно ответить на этот, казалось бы, такой простой вопрос. Он заключает в себе слишком много для меня самых разных ответов.

Я думаю, что кино — это нечто прекрасное. Я думаю, что это прекрасное может быть порой ужасным.

Я думаю, что без кино немыслимо существование, но в то же время очень редко бываю в кино.

Я горд и счастлив нашими замечательными фильмами.

Я стыжусь наших плохих фильмов.

Я написал музыку к восьмидесяти фильмам. Среди них были хорошие, средние и плохие. Мне горько об этом говорить, но плохих было больше, чем хороших.

В последние годы кино сделало огромные успехи, нашло новые формы, средства. Актеры, слава богу, разучились играть и просто живут жизнью своих героев. Поэтому и требования к кино возросли неизмеримо. Глупышкин уже никому не смешон.

Глупышкин... Пат и Паташон... Гарольд Ллойд...

Характерно, что первая снятая лента была комедия — «Политый поливальщик». Во все времена люди любили комедию. Комедия в кино пользовалась наибольшим успехом. Вероятно, это было бы и сейчас. Если бы были комедии. Я имею в виду смешные.

Комедии не везет.

Я хочу поговорить именно о комедии, может быть, потому, что я не слишком мрачный человек. Может быть, потому, что среди хороших фильмов комедий почти нет. А мне бы очень хотелось, чтобы были.

Иногда комедии делают люди, далекие от юмора. Юмор им противопоказан. Вернее, они ему.

Недавно один мой знакомый артист сказал:

— Надоело сниматься, зависеть от режиссеров. Хочу сам поставить комедию!

Тут уж не до смеха.

У Аркадия Аверченко есть шутка. В «Сатирикон» прислал стихи графоман, написав в письме: «Я, конечно, не поэт, но...» Аверченко убийственно иронизирует: «Представьте, к вашему больному ребенку пришел человек и говорит: «Я, конечно, не доктор, но разрешите мне немножно полечить вашего ребенка!»

Эта шутка часто вспоминается в связи с комедией.

У нас существует много различных творческих кинообъединений. И среди них нет одного — комедийного. Правильно ли это?

Многие хорошие режиссеры не хотят ставить комедии. Наверно, считают, что в комедии не выразишь глубоких мыслей, больших чувств. А быть автором очередной «Черноморочки» кому же захочется?!

Но ведь и «Новые времена» и «Огни большого города» — комедии. И очень смешные. И очень грустные в то же время. И очень глубокие. Так что комедия комедии рознь. И, наверно, это зависит именно от режиссера. И от сценария, который он выберет.

Кстати, о фильмах Чаплина. Ведь наши дети и уже дети наших детей их почти не знают, не видели самых главных творений великого кинематографиста!

Я только с дремучей завистью читаю сценарные записи его фильмов в журналах, но не могу посмотреть снова знакомые моему поколению «Новые времена» и «Огни большого города».

Недопустимо, если кто-то где-то не видел фильмов С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, А. Довженко. Плохо и то, что наш зритель не знает, не видит фильмов Чарли Чаплина.

Конечно, мне, как и всем, очень хочется, чтобы у нас было много новых фильмов — хороших и разных. Мне хочется, чтобы было больше умных, веселых комедий. И право же, множество талантливых людей, работающих в кино, хотят того же.

Во всяком случае, я так думаю.

Кинопублицист Владислав Микоша пишет книгу воспоминаний об интереснейших событиях, свидетелем которых он был, о людях, с которыми встречался, о товарищах по мужественной кинематографической профессии. Здесь рассказывается о первых самостоятельных съемках, первых трудностях и первых удачах. В следующих номерах журнала мы продолжим публикацию фрагментов из книги, намеченной к печати издательством «Искусство».

В. МИКОША

Репортаж о своей жизни

ПЕРВАЯ СЪЕМКА

Я буду снимать!

— Ты летал когда-нибудь? — спросил человек в кожанке. — А летать не боишься? — грозно сдвинул он мохнатые брови.

— Да, да! Летал! — быстро соврал я, боясь, что от этого зависит мой полет над Москвой.

Человек в кожанке мягко захлопнул дверцу автомобиля и деловито зашагал вниз к реке, где хлопотали у фюзеляжа люди.

— Кто это в кожанке? — спросил я у техника.

— Это сам пилот-испытатель Бухгольц. Неужели не знаете?

Я смутился и промолчал.

Бенедикт Бухгольц был известным, можно даже сказать знаменитым пилотом и летчиком-испытателем того времени. Он приезжал к гидроплану в своем лимузине. Личная машина для той поры была большой редкостью. Поскрипывая кожаной курткой, он вставал из-за руля и начинал всех ругать за медлительность и лень. Он любил напускать на себя суровость, но это получалось у него плохо, так как все знали его необычайно доброе сердце. Его обветренное с морщинками лицо так и светилось природным добродушием.

Бухгольц казался мне человеком необыкновенным. В нем все необычно, в этом типичном представителе летной романтики 30-х годов.

Мы вскоре очень подружились и часто после работы сидели на ящиках у самой реки и подолгу разговаривали на самые разные темы.

— Долго спишь,— кричал Бухгольц, встречая меня на набережной, когда я приходил позже его.— В век высоких скоростей спать нельзя... Вот так опоздаешь, а я улечу без тебя на другую планету...

Он мечтал облететь вокруг земли без посадки и любил на эту тему поговорить. Тогда глаза его загорались, голос становился звонче, движения острее и порывистее. Я любил его в эти минуты, как родного, и думал о том, что, может быть, еще не поздно переучиться на летчика — чтобы быть таким, как Бухгольц...

Однажды он вдруг совершенно неожиданно спросил меня:

— Скажи-ка мне, ты случайно не из Саратова?

Тут я узнал, что он мой земляк — волжанин. Мне еще ближе и роднее стал этот мужественный, жизнерадостный человек, годившийся мне в отцы.

Так день за днем на берегу реки, у Крымского моста, обрастал деталями остов амфибии. И наконец, когда гидросамолет был собран и спущен на воду, я надел парашют, оказавшийся страшно

В. Микоша. Первая съемка, 1931

неудобным, залез в переднюю кабину, где должен помещаться летнаб (летчик-наблюдатель), и спросил Бухгольца:

— Как раскрывать парашют?

— Зажмурь покрепче глаза, крикни: «Мама!», потом досчитай до пяти и дерни за кольцо.

— А когда прыгать?

— Когда увидишь, что меня в самолете уже нет,— смеясь, ответил Бухгольц.

Установив штатив и камеру, я с трудом втиснулся вместе с парашютом на узкое сиденье летчика-наблюдателя. При всем желании я не смог бы самостоятельно вылезти из кабины для прыжка с гидроплана—даже если бы он загорелся в воздухе. В случае аварии мне действительно оставалось только зажмуриться и кричать: «Мама!»

Гидросамолет дернулся, меня окатило холодной струей воздуха и не менее холодными струйками воды. Но волнение было так велико, что даже студеная вода не смогла охладить мой пыл. Пропеллер погнал в лицо густую, терпкую смесь бензина и эфира. Свежий, упругий ветер, напоенный новым, незнакомым запахом, сразу же опьянил и закружил голову.

Когда гидросамолет вышел на редан и понесся с необычной для меня скоростью, я приступил к съемкам. Крутить ручку аппарата было трудно. Ветер бил тугой струей и мешал мне работать.

Мы стартовали от Крымского моста справа. Там, где теперь на набережной поднялись кварталы высоких домов, беспорядочно громоздились темные склады, берег был грязный, заваленный. Слева на глинистом откосе зеленели деревья Нескучного сада.

Берега Москвы-реки поплыли, удаляясь в сторону. В сознании мелькнула мысль: как хорошо, спокойно там внизу, в Нескучном... Но острота и новизна впечатлений скоро заставили забыть о волнениях и тревогах. Я углубился в работу и совсем перестал обращать внимание на то, что мы висим над водой и что положение наше не очень-то устойчиво и надежно.

И вдруг прямо на нас стремительно понесся Окружной мост. Казалось, что самолет ни за что не перелетит через него и неминуемо врежется в стальные переплеты. «Хоть бы он совсем не поднялся,— подумал я.— Тогда бы мы проскочили под мостом словно на глиссере...» Перед самой аркой Бухгольц рванул машину вверх, и мост провалился и уплыл назад.

Мы летим над Москвой. Я был счастлив — это была первая съемка Москвы с воздуха, до меня этого еще никому не приходилось делать.

Крутить ручку аппарата было так трудно, что рука деревянела и приходилось часто отдыхать. Я чувствовал, что снимаю необыкновенные по красоте кадры. Москва с птичьего полета — как здорово!

Я совсем освоился и нашел удобное положение — под углом к напору воздуха, так, чтобы ветер не дул в глаза и не мешал дышать.

Я почувствовал себя в воздухе настолько свободно, что жестом руки попросил Бухгольца пролететь над четырьмя кирпичными трубами около фабрики «Красный Октябрь». Тогда эти трубы были намного выше теперешних. Во время Отечественной войны их для маскировки изрядно подрезали. Мы пронеслись на крутом вираже совсем низко, и я заглянул в черные жерла труб.

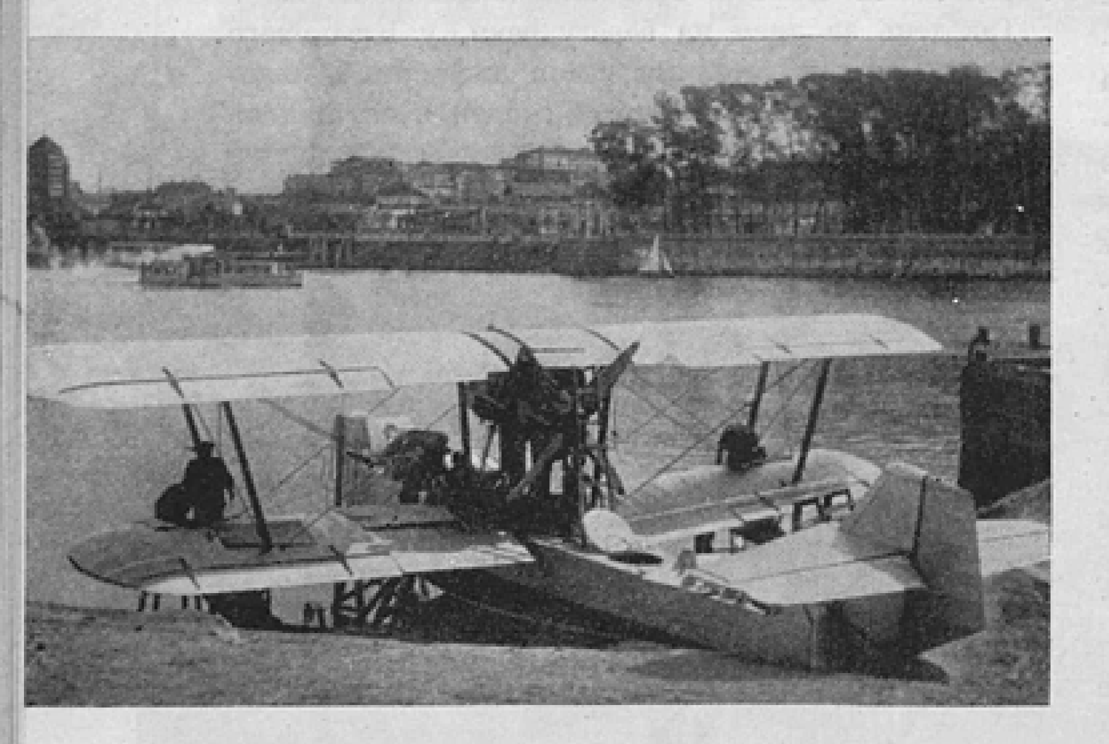
Ура! Москва подо мною!

Я снимал, пока не кончилась пленка.

— Конец,— показал я условным знаком, скрестив в воздухе руки. Бухгольц понял меня и занялся проверкой летных качеств самолета, а я восхищенно смотрел на город и старался узнать знакомые улицы, площади, дома. Неужели город такой огромный?

Вдруг самолет резко толкнуло в сторону. В гуле мотора послышался какой-то посторонний, звенящий звук, и с левого крыла сорвался и полетел вниз, сверкая на солнце, кусок обшивки элерона. Машина круто скользнула на крыло и пошла на посадку. Я оглянулся и увидел серьезное, суровое лицо Бухгольца. Он даже не взглянул в мою сторону. Я понял, что с самолетом неладно, что мы, резко теряя высоту, круто идем на Крымский мост. Но вот звенящий звук в моторе неожиданно прекратился, и машина стала выравниваться. Под нами совсем рядом промелькнул Крымский мост. Внизу на мосту ломовая лошадь встала на дыбы. Не успел я отвести от нее взгляда, как по глазам больно хлестнула вода, и, невольно зажмурившись, я перестал видеть.

Гидроплан Бухгольца



Несколько сильных толчков чуть не выбросили меня из кабины. Если бы не парашют, плотно прижавший меня к борту люка, я бы выскочил из самолета, как из седла строптивой кобылы.

Мокрый, но радостный спрыгнул я на землю. В аппарате была вода, но до кассеты и пленки она не достала.

— Легкая рука у тебя, дорогой,— сказал Бухгольц.— Всегда буду рад с тобой летать.

Он положил мне на плечи свои тяжелые жилистые руки, заглянул в глаза и, дотронувшись своим горячим лбом до моего, сказал:

— Тебе повезло, мальчик! Будешь долго, долго жить...

Он глубоко вздохнул, расправив плечи, крепко пожал мою руку:

— Ну, на сегодня хватит!

Еще два раза забирались мы с ним в московское небо, и каждый раз я ни на секунду не жалел о том, что на земле спокойнее и безопаснее. Я верил этому человеку и, не задумываясь, доверял ему свою жизнь.

Он был моим земляком-волжанином и погиб при посадке гидросамолета на Волге. Из его экипажа уцелел только один штурман по фамилии Падалко, с которым я встретился спустя несколько лет при спасении челюскинцев. От него и узнал о гибели Бенедикта Бухгольца — одного из замечательных летчиков-испытателей того времени, одного из лучших людей, с которыми свело меня это время.

АРКТИЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ

Да, я нашел себя! Оператор кинохроники — вот мое призвание. И все же я продолжал мечтать о море. В 1932 году с радостью принял предложение Паршина — директора Дальневосточного отделения кинохроники и отправился на постоянную работу во Владивосток.

...И вот я на корабле. Но в руках у меня не секстант, а кинокамера, и я снимаю суровое лицо Дудника — капитана китобойной флотилии «Алеут» — знаменитого морского волка, больше похожего на северных героев Лондона, чем на абстрактных, элегантных капитанов Гумилева.

Впервые в жизни я снимал жестокий шторм на Японском море, знаменитый тайфун. Сбылись мечты моего детства — вот она настоящая морская романтика; она встретила меня сурово, по-мужски, и я принял ее всей душой, взахлеб и навсегда. Как хорошо, что я подготовил себя к этой трудной и замечательной судьбе, как хорошо, что я сумел себя закалить, и теперь мне не страшны никакие штормы. Я готов им противостоять.

Впоследствии судьба не раз устраивала мне суровые встречи с морями и океанами. На чем только не

В. Молоков, В. Микоша, 1933

приходилось плавать — на торпедных катерах и линкорах, на тральщиках и траулерах, на эсминцах и пассажирских лайнерах, на линкорах и крейсерах...

Однажды, вернувшись во Владивосток из дальнего плавания, я услышал о гибели в Арктике парохода «Челюскин». На спасение челюскинцев на днях должен был выйти пароход «Смоленск». В тот же день я узнал о своем участии в спасательной экспедиции.

Японское море встретило нас штормом и секущей пургой. Обманчивое и неприветливое, оно, казалось, готовило еще много неожиданных и непредвиденных каверз.

Вскоре я познакомился с капитаном корабля Василием Вагой, летчиками—старым полярником В. Молоковым, Ф. Фарихом, с группой молодых военных летчиков под командой капитана Н. Каманина. Мы очень сдружились с Фарихом и Молоковым. Оба они были великолепными рассказчиками и знали массу историй из жизни своих друзей. Историй и веселых, и задорных, и суровых, героических, вошедших в предания. Я сразу привязался к этим людям: может быть, потому, что они напоминали мне Бухгольца, может быть, потому, что сами были чудесными, замечательными представителями летного племени.

Н. Каманин, М. Слепнев, М. Водопьянов, И. Доронин, Г. Галышев, А. Ляпидевский

А. Ляпидевский, В. Микоша, 1933

Пароход «Смоленск» на спасении челюскинцев

...Нас окружило белое безмолвие. Мертвая зыбь, плавно и ритмично баюкала, как люльку, «Смоленск». С огромными трудностями удалось выскочить назад из крепких тисков.

Через несколько дней в кромке льда появились большие разводья, и мы двинулись по ним вперед. И тут нас затерло льдом основательно. Взрывчатка не помогала. Корабль застрял. Начали собирать на борту самолет-амфибию для ледовой разведки. Работа закипела... Одни занялись сборкой, другие непрерывно обкалывали лед у черных бортов «Смоленска».

Каждую минуту мы ждали подвижки ледяных полей. Тревожное настроение подгоняло в работе. Недалеко от корабля лед торосился, началось сжатие. В обшивке появились серьезные вмятины, несколько шпангоутов лопнуло. Наше положение стало не менее опасным, чем положение «Челюскина». Каждую минуту лед мог раздавить «Смоленск». Работали и днем и ночью, до изнеможения. Все понимали, что от этого зависит не только собственная жизнь, но и жизнь людей, к которым мы шли на помощь.

Двое суток продолжалась упорная борьба с налезавшим на пароход льдом. Наконец в воздухе на амфибии поднялся морской летчик Шурыгин и после часового полета сообщил, что в пяти километрах на северо-запад есть небольшие разводья, которые ведут к чистой воде. Это вселило надежду, и мы с ожесточением снова начали пробивать кораблю путь во льдах.

И днем и ночью долбили, взрывали вокруг «Смоленска» лед и медленно-медленно — по километру в день — двигались навстречу воде.

Последнее усилие. Взрывы аммонала раскололи еще одно ледяное поле. Торжественно, как салют освобождения, прозвучал гудок «Смоленска», и мы медленно двинулись вперед. На горизонте засверкала живая вода.

Наконец ледяной плен позади, и мы снова закачались на мертвой зыби — теперь уже Берингова моря.

...Настал день — солнечный, ясный, тихий. Группа самолетов под командованием капитана Каманина, тяжело оторвавшись от снежного поля, поднялась над берегом и взяла курс на север.

Через сутки «Смоленск» снялся с якоря и снова начались поиски прохода среди ледяных полей — в бухту Провидения...

Кромка льда вывела нас к американским берегам, и там от разводья к разводью мы стали пробираться все дальше и дальше на север и наконец вырвались из ледяных объятий.

Утром седьмого марта в туманной дали появились суровые контуры Чукотки. Свинцовые тучи ровной

линией срезали верхушки снеговых сопок. Весь экипаж, свободный от вахты, высыпал на палубу. Все хотели видеть долгожданную землю, к которой с таким трудом пробивали путь в течение двух месяцев.

На мостике — наш бессменный капитан Вага. Его обветренное лицо, похудевшее от бессонных вахт, просветлело, на губах впервые за много дней появилась улыбка. Я снимаю его на фоне Чукотки.

— Тихий ход! — говорит он в переговорную трубку и со звоном переключает ручку телеграфа.

— Сейчас будем входить в бухту Провидения. Снимите непременно — красота исключительная. Жаль только, пасмурно...

Вдруг налетел порывистый ветер с туманом и мокрым снегом. Все исчезло, растаяли сопки, и мощный гудок потряс сырой воздух, покатилось, долго не замирая, многоголосое эхо... Новый порыв ветра снял снежную завесу, и перед нами открылась большая, покрытая льдом бухта с крутыми черными ребрами белых сопок.

«Смоленск» тихо вошел, словно в лунный кратер, и отшвартовался у ледяного припая на ледовых якорях.

Справа у крутой сопки я заметил маленький деревянный домик. Это было единственное жилье в «Лунной долине».

Первым сюда из челюскинского лагеря прилетел Анатолий Ляпидевский. Его самолет был переполнен женщинами и больными. Моя камера заработала, и пленка метр за метром запечатлела событие, получившее впоследствии название «челюскинской эпопеи».

Вскоре прилетели Водопьянов, Галышев, Доронин, а с ними потерпевшие аварии и спасенные знаменитые летчики Слепнев и Леваневский. Каманин и Молоков еще продолжали переброску челюскинцев со льдины в Ванкарем.

Вместе с появлением первых спасенных в бухту Провидения пришли и отшвартовались еще два корабля: один из Владивостока, другой из Ленинграда. Бухта оживилась и превратилась в шумный порт.

Наступил апрель, солнышко стало пригревать, и Берингов пролив очистился ото льдов.

Капитан Вага получил приказ выйти в бухту Лаврентия и взять на борт группу челюскинцев, которая двинулась на собачьих упряжках из Ванкарема.

Погода стояла отличная. По Берингову проливу плыли большие белоснежные льдины, а вдали на горизонте в голубой дымке легким прозрачным силуэтом прорисовывалась Аляска.

Бухта Лаврентия оказалась забитой тяжелыми торосистыми льдами, и мы снова вынуждены были швартоваться у мощного ледяного припая.

Ждать долго не пришлось. Вскоре между торосами

В. Микоша в лагере О. Ю. Шмидта

появились юркие собачьи упряжки с бегущими рядом каюрами-чукчами.

Стоя на мостике, капитан Вага торопил. Надо спешить. Берингов пролив весной капризен. Погода и ледовая обстановка меняются здесь невероятно быстро. Нужно скорее уходить отсюда.

Наконец капитан дал команду отдать концы и вобрать якорь. Не успел «Смоленск» развернуться, как повалил густой и мокрый снег, все исчезло, провалилось в белой пропасти. Опасения капитана оказались более чем пророческими.

Быстро налетела пурга и так же быстро пролетела дальше. Снова появилось солнце. Мы успели вовремя развернуться на обратный курс. Нам вслед двигались тяжелые льды из Северного Ледовитого океана. Сильный ветер загонял их в Берингов пролив. Запоздай мы на несколько минут, затерло бы нас, раздавило.

Прощай, Арктика! Обходя белые поля, мы обогнули с востока американские острова — Лаврентия и

В. Микоша, А. Шафран, Н. Самгин, Н. Вихирев, П. Новицкий на пароходе «Смоленск»

Матвея. Вдоль Америки спустились южнее и взяли курс на Петропавловск-Камчатский.

Эпопея окончена. На экраны страны вышла документальная картина «Герои Арктики». Ее снимали в рейсе и на льдине операторы Марк Трояновский и Аркадий Шафран. Шафрану выпала самая большая часть и самая трудная миссия — снимать гибель «Челюскина» и жизнь на льдине. Он совершил подвиг, и я был счастлив, что и мой скромный труд — съемка спасения — вошел интересным эпизодом в этот фильм. Об этом необыкновенном событии в свое время было написано много книг. Вся Советская страна гордилась мужественными моряками-челюскинцами и отважными летчиками — первыми Героями Советского Союза.

А среди нас, хроникеров, появился скромный улыбчивый парень с густой шевелюрой рыжеватых волос — Аркадий Шафран — оператор, герой.

ЭХ, ПРОЩАЙ, МАМА!

...Отзвучали торжественные речи, салюты, приветствия, увяли, запылились цветы на тротуарах и мостовых... Голубой экспресс умчал на запад пьяных от счастья героев и горластую толпу операторов, репортеров, журналистов...

С корабля я попал на самолет. И случилось так, что мой новый полет чуть не стал последним. Тема предстоящей съемки была непритязательна. Нужно было отснять новый цементный завод недалеко от маленького дальневосточного города. Город приютился у подножия огромной сопки, из которой добывали сырье — известняк.

Я добросовестно выполнил свою миссию и уже собирался обратно, как вдруг директор завода при прощании обронил такую фразу: «Сырья для завода хватит на триста лет...» У меня перед глазами возник хороший кадр — большая сопка и маленький сегментик карьера, около которого дымит завод. Наглядная диаграмма — зритель сразу увидит и поверит, что сырья действительно хватит на триста лет. Но такой кадр можно снять только с воздуха.

Я вспомнил, что по пути на завод в стороне от дороги видел оживленный небольшой аэродром — с него взлетали маленькие учебные самолеты. Возвращаясь с завода, я завернул на аэродром и подъехал к только что подрулившему самолету. Из него выскочил молодой парень в комбинезоне, снял шлем с очками, и когда я объяснил ему, что мне нужно, он, не задумываясь, предложил мне свои услуги: «Только, пожалуйста, покажите ваши документы». И он тщательно просмотрел командировку и удостоверение личности.

— Сначала сделаем пробный полет,— сказал он,— что-то барахлит мотор. Я проверю машину, а ты осмотрись, прикинь, как лучше снимать. Камеру пока не бери, чтобы не отвлекала зря. Мне легче будет понять, чего ты от меня хочешь в воздухе. Понял?

Он говорил «тыкая», явно показывая свое превосходство надо мной, хотя был не намного старше меня. Говорил громко и развязно:

— Только чур, один уговор: ты обязан будешь снять меня крупным планом. Вот так, понял, надеюсь? — И он показал руками, какой должен быть план — от подбородка до лба.— Иначе не полечу. Понял?

Когда я спросил, не нужно ли представиться начальству, он обиделся:

— Ты еще не понял, что я и есть главное начальство?

На этом наш разговор закончился. У меня после этого отпало всякое желание лететь, но отказываться было уже неудобно, и я решил — будь что будет. Он дал мне парашют, и когда увидел, что я не знаю, как с ним обращаться, надел его на меня, застегнул ремни и объяснил, что надо делать. Уверенности в себе, во всем этом не было ни на грош. Я с грустью вспомнил Бухгольца и его шутливое напутствие: «Зажмурь покрепче глаза, крикни: «Мама!».

Я сел в переднюю кабину. Сидеть было неудобно — мешала вторая ручка управления и педали под ногами.

— Контакт! От винта! Контакт! От винта!

Чихнул, поперхнулся мотор, загудел, и через пару минут машина понеслась по кочковатой земле. Бежавший у крыла техник что-то крикнул, взмахнул руками, исчез... Я оглянулся назад и увидел очкастое лицо пилота.

Мы благополучно взлетели и сделали два круга над сопкой. Я показал летчику, как и на какой высоте лететь, и мысленно пожалел, что не взял камеру. Съемка была бы уже закончена. На редкость хорошее

освещение. Вот сейчас бы снимать на крутом вираже — сопка закруглилась бы в кадре, а зритель увидел бы все, что я хотел ему показать.

Я так увлекся землей, что не обратил внимания на перебои в моторе, а когда перебои стали сильнее и из-под крыла вырвался черный дым, у меня от испуга в животе стало холодно и пусто. Я оглянулся назад и увидел перекошенное лицо летчика. Он что-то мне кричал, показывая рукой вперед и вниз. Я ничего не понял и стал смотреть пристально вперед. Глаза слезились, рот разрывало ветром...

Вдруг из мотора выползло красное пламя, дым ударил в лицо. Я стал задыхаться. В эту минуту машина подскочила вверх и стала заваливаться на правый борт. Дым ушел от меня в сторону. Оглянувшись на пилота, я чуть не лишился чувств: его в кабине не было, а внизу белел венчик парашюта... Сердце захолодело и остановилось. Что же делать? Да, вспомнил! Кольцо! Я крепко схватил кольцо и еще раз оглянулся: может быть, я ошибся и летчик здесь? Но внизу белел, удаляясь, парашют... Пока я соображал, самолет начал переворачиваться, и я сам собой вывалился из кабины и тут уже что есть силы рванул кольцо.

Как я догадался найти его и не выпускать из рук? Вспомнил ли я совет Бухгольца или сработал инстинкт самосохранения — не знаю...

Меня подхватила густая струя воздуха, мелькнул на секунду черной тенью самолет, и вдруг сильный, сильный рывок... Я думал, что крыло отрубило мне голову и она летит отдельно от туловища. В этот момент я увидел над собой белый купол, а внизу землю. Она быстро надвигалась на меня и раскачивалась из стороны в сторону.

Милый, дорогой Бухгольц! Я даже не успел крикнуть: «Мама!»

Земля была совсем-совсем рядом. Я прицелился в нее ногами, но легкий качок от ветра — и я приложился на четвереньки. Парашют, наполненный ветром, потащил меня за собой. Я вскочил на ноги и побежал — значит ноги целы. Невыносимо болела шея. Во время прыжка я не собрался, как обычно делают парашютисты, не напряг мускулы, не вобрал голову в плечи.

Пузырь парашюта тянул меня по полю, а я все бежал за ним, никак не успевая подтянуть его и погасить. Наконец мне удалось это сделать. Я лежал, обняв парашют, а на склоне сопки дымил наш самолет.

Жаль — пропал такой кадр... Но камера опять уцелела.

Первым прибежал ко мне летчик. На нем лица не было. Он уже говорил со мной на «вы»...

До сих пор я так и не знаю, что же произошло с самолетом...

SOS! РЫБАКИ НА ЛЬДИНЕ

Я снова в Саратове, у родных берегов Волги, среди старых школьных друзей. Как бы мне сейчас хотелось с ними поделиться впечатлениями от своих трансокеанских рейсов и путешествий по Дальнему Востоку.

Однажды меня вызвал к себе директор Нижне-Волжской студии Василенко:

— Слушай и не перебивай — на Каспии унесло на льдине в открытое море большую группу рыбаков. Ты будешь снимать их спасение. Думаю, что после «челюскинской эпопеи» это для тебя большого напряжения и особого труда не составит.

После недавнего случая я, честно говоря, не испытывал особой тяги к новым полетам, но задание есть задание.

В Астрахани я не застал Казакова — летчика, который не раз снимал со льдины унесенных в море рыбаков. Он оставил записку, что будет ждать меня в Гурьеве. Придется лететь в Гурьев. Чтобы снова не опоздать, я тут же договорился с начальством, и мне выделили маленькую амфибию «Ша-2», знакомую по «челюскинской эпопее».

— Моя фамилия Сотников,— представился долговязый молодой летчик.

— Контакт! От винта! Контакт...

Летчики Сотников и Казаков

Самолет летчика Казакова

«А где же парашюты», — подумал я, но спросить постеснялся, еще подумают — струсил.

Все шло хорошо, но, очевидно, в нарушение теории вероятности, на мою долю было отпущено непропорционально большое количество происшествий, и особенно воздушных.

Мы блестяще взяли старт и тут же повисли над Волгой.

«Странная машина,— подумал я, глядя на трепещущую фанеру и вибрирующие проволочки растяжек, — как она не разваливается в воздухе?»

Волга разлилась на множество протоков. Желто-ржавые джунгли камышей проносились под крылом нашей летающей каракатицы. Серая пасмурная погода и унылый, однообразный пейзаж не предвещали ничего радостного. Перед моими глазами маячили два кожаных шлема, перетянутых тесемкой очков, и низкий ветровой козырек из поцарапанного плексигласа.

Не успели мы пролететь и двадцати минут, как что-то со звоном отскочило от мотора и полетело в Волгу. Я увидел белый всплеск и круги на воде. Самолет бросило в сторону и стало кренить набок. Я понял, сначала интуитивно, а потом увидел воочию, что случилась непоправимая беда. Вот когда случай в воздухе показался мне не очень большим приключением — на этот раз рука не нашла на комбинезоне заветного кольца. Машина, быстро кренясь на левое крыло, приближалась к воде. Не успел я по-настоящему испугаться, как послышался сильный треск и скрежет. Какая-то непреодолимая сила прижала меня к сиденью... Надвинулись и просвистели камыши, рассекаемые нашей лодкой... В глазах потемнело, моя голова очутилась между плечами пилота и бортмеха, я почувствовал резкую боль в коленях. Наступила непривычная тишина. Вдруг я услышал, как молчаливый пилот и не проронивший до этого ни слова бортмех изысканно красноречиво и громко выражают свои чувства... Я не в силах воспроизвести образность их живописного языка. У бортмеха на лбу красовался огромный фонарь, и я, несмотря на трагичность нашего положения, чуть не лопнул от смеха, а он решил, видимо, что оператор спятил от страха. У пилота текла по лицу кровь — он сильно ударился о прозрачный ветровой козырек.

— Да, если бы не камыши, быть бы нам теперь где? Как ты думаешь, Саня,— в раю или как? — спросил пилот у своего напарника.

— С такой блямбой в рай не пустят,— ответил Саня, прикладывая к шишке медную пряжку ремня.

— Итак, «Шумел камыш...» — отныне наш спасительный гимн. Хочешь не хочешь — напьешься... Тем не менее что же делать? Куда идти или, вернее, плыть?

Густой, плотный камыш смягчил удар, и наша летающая лодка, прочертив короткий след, застряла крыльями в зарослях, а острым носом выскочила на песчаную отмель. Местность здесь в устье Волги ранней весной безлюдная — мы могли просидеть в астраханских джунглях много дней, и, пожалуй, Казакову после спасения рыбаков пришлось бы разыскивать и спасать нас... Но, к счастью, нашу вынужденную посадку видел один из местных жителей — рыбак. Он с трудом разыскал самолет в зарослях, предварительно сообщив об аварии на рыболовецкий пост...

Через несколько часов за нами прилетел другой самолет. В Гурьев я попал только на следующие сутки... Казаков уже израсходовал весь запас ругательств и утомился в ожидании действий, а я, увидев его, сгоряча высказал свои претензии к авиации:

— Или вы, летчики, летаете как попало, или самолеты плохие...

— Постой, постой, не горячись! — обиделся Казаков. — Ты еще оценишь авиацию, а потом считай, что тебе повезло: два раза попадал в аварию — жив остался, ноги-руки целы. Теперь летай сто лет — ничего не случится.

Да, сейчас по сравнению с современными машинами самолеты тех времен кажутся весьма примитивными, несерьезными, но тогда они были для нас совершенством. Ничего удивительного: пройдет десяток лет, техника сделает новый рывок вперед, и красавцы самолеты, которыми мы восхищаемся, тоже будут казаться смешными и неудобными.

●

...Только на второй день далеко в море мы увидели небольшую белоснежную льдину, на которой чернели какие-то точки. Казаков скользнул ниже и заложил над ними крутой вираж. Со льда медленно поднялись люди. Они отчаянно махали нам руками, шапками, полушубками. Бортмех сбросил рыбакам продукты, и, убедившись, что они на льдине, мы по-

летели обратно. Наконец-то в моих кассетах появилась снятая пленка. Я был рад вдвойне — за успех нашей экспедиции и за свой.

На этот раз мы вернулись быстро.

— На такую маленькую льдину сесть невозможно, да? — спросил я Казакова.

— Возможно, но тебя я оставлю на аэродроме.

Вот так раз! Я стал горячо возражать. На что только я ни ссылался: на задание студии, на истраченные на мою командировку деньги, на политическую важность события, которое, если я полечу, увидят во всем мире...

— Вы видели, как рыбаки измучены? — Казаков вдруг перешел со мной на «вы». — Надо как можно скорее снять самых слабых...

Я смотрел на Казакова и ничего не мог понять — то он отказывается меня брать, а то вдруг говорит, что надо снять самых слабых...

— Извини, Микоша, ты не так понял: наши специфические термины совпали. Только ты «снимаешь» на пленку, а я со льдины снимаю людей, чтобы переправить их на землю.

— Ну как же мне быть? Для чего же я тогда летел сюда да еще чуть не угробился? Ну поставьте же себя на мое место — как я вернусь без материала, когда спасение произошло? Я согласен остаться на льдине и снимать ваши прилеты и отлеты, а меня вы захватите последним.

— Первый раз я слетаю один, а во второй согласен на твое предложение.

Никакие доводы больше не помогли. Казаков был непреклонен.

Когда я увидел изможденные лица рыбаков, я понял, как был прав летчик.

Я надеялся снять возбуждение и радость спасенных рыбаков. Но ничего этого не было. Черные от копоти и голода, обтянутые тонкой кожей, обессилевшие до предела, они уже ни на что не реагировали. Только светившиеся на этих страшных лицах глаза выражали какое-то подобие радости. На льдине валялись два конских скелета и множество деталей от сожженных телег — колеса, втулки, обода...

Рыбаки на льдине, да еще с лошадьми и телегами — как они туда попали? Я знал, что когда северная часть Каспия покрывается льдом, далеко в море по льду отправляются группами рыбаки для подледного лова рыбы. Едут на телегах, потому что прибрежный песок, смешанный со снегом, не позволяет ехать на санях. Нередко безрассудно смелые, уходившие далеко в море — к краю льда,— оказывались в положении тех, кого мы должны были спасать.

Я снимал крупные планы предельно расстроенный — лица людей ничего не выражали, как мне тогда казалось. Я боялся, что материал будет скучным и невыразительным, я опасался, что у меня не хватит экспозиции на черные, закопченные лица. Но волнения мои были напрасны и преждевременны: материал получился хороший — интересный, с внутренним напряжением и драматизмом, которого так часто недостает внешне динамичным сюжетам. Было главное — событие. Событие, важное для его участников, драматическое.

Я снимал все последующие посадки Казакова и каждый раз удивлялся, как он приземлялся точно на расстоянии полуметра от края льдины.

Я улетел с льдины последним — как и договорились.

Задание студии было выполнено.

ЦЕНОЮ ЖИЗНИ

Когда в 1932 году я уезжал во Владивосток, мой друг оператор Кока Теплухин завидовал мне — завидовал тому, что я еду к морю, тому, что я буду снимать диковинный край, корабли, суровую жизнь рыбаков и — сколь желанную, столько и туманную для нас в ту пору — романтику моря. Мы договорились, что я приеду, устроюсь, осмотрюсь и вызову его к себе. Он ждал моего вызова так же нетерпеливо, как я его приезда. Но когда наконец такая возможность представилась и я забросал Коку телеграммами, он не приехал. Я до сих пор не знаю, что тогда помешало ему: то ли он был в длительной командировке и не получил моих посланий, то

В. Микоша во время спасения рыбаков

ли был болен, то ли еще что-то. Только он не приехал. Я был не на шутку расстроен, но события закрутили меня, да и Коку, наверное. Он был выдумщик — неугомонный, веселый, деятельный.

Прошло несколько лет. Страна готовила павильон на Всемирной выставке в Нью-Йорке. Для павильона было заказано фотооформление «Советский Союз в фотографиях». Работу эту организовывал Госкиноиздат, при котором были ПТМ — производственно-творческие мастерские. Находились эти мастерские на Кузнецком мосту, над теперешним магазином «Консервы», что на углу Неглинной. Работали там фоторепортеры «Известий», «Смены», «Интуриста» — Яша Халип, Григорий Зельма, Семен Фридлянд. Снимал для выставки и я. Мне было поручено снять Магнитку.

Как-то рано утром пришел Халип в мастерскую мрачный. Работал молча. Потом его прорвало:

— Сейчас встретил Марка Трояновского. У вас там парень из самолета выпал. Хороший парень. Да ты, наверное, знаешь...

— А фамилия?..

— Фамилии не знаю, а вот звали его...

— Кока?

— Кока. Откуда ты знаешь?

Я не знал. Просто я больше всех боялся за своего друга — потому что только от него можно было ожидать, что он окажется на Луне, на дне морском или вот вывалится из самолета.

Скверно это было. И верить не хотелось. Долгое время я так и не знал, что же случилось с моим другом в этом проклятом самолете. И только спустя много лет мне рассказал об этом главный участник этой авиасъемки и непосредственный очевидец катастрофы оператор Соломон Коган.

Уже после войны меня попросили зайти в редакцию киножурнала «Советский спорт».

— Тер-Аванесяна знаешь? — спросил редактор Геннадий Блинов.

— Знаю, конечно. Снимал не раз, но лично незнаком. А что?

— Хочешь познакомиться? Поезжай во Львов и сними для нашего журнала сюжет о нем.

Я не дал себя долго уговаривать — спорт всегда увлекал и захватывал меня не только на съемке, но и на ринге, на воде, на стадионе.

На другой день, оставив заснеженную Москву, мы выехали поездом во Львов.

Тер-Аванесян встретил нашу маленькую группу очень приветливо. Повел из института домой, познакомил со своим отцом — бывшим чемпионом по метанию диска. Просто и деловито рассказал о себе, об учебе, о тренировке.

Погода помогла. Было тепло, и съемки тренировок прошли быстро и успешно. Уезжать не хотелось, но командировка кончалась и пора было возвращаться в Москву.

Поезд уходил поздно вечером, и у нас еще была возможность пообедать.

В ресторане было пусто. Яркие полосы света распластались на рыжем паркете, скатертях и гардинах.

— Через три дня новый год, а теплынь такая, что трудно поверить... У вас всегда так? — обратился мой ассистент к хлопотавшему у стола пожилому официанту.

— У нас намного теплее, чем в Москве, но такой теплыни в декабре я что-то не припомню с давних пор...— охотно и приветливо ответил официант.

— Скажите, а до войны вы здесь работали? — спросил я.

— С 39-го служу на этом месте — с перерывом на войну. А что?

— Друг у меня здесь погиб в октябре сорокового.

— Тут, в ресторане?..

— Нет, вон там,— и я показал на окно,— на площади. Упал из самолета при киносъемке.

— Ах, так вы про этот случай... Так он был вашим другом? Ну как же, я все помню, будто это было вчера,— он поставил на стол стопку тарелок, помолчал.— Над городом тогда целый день гудели самолеты. Рассчитавшись с клиентом с того стола, я стоял вот тут у стойки буфета и пересчитывал выручку. Вдруг на улице послышался свист, и там за тем окном промелькнула черная тень. Я так испугался, что закрыл лицо руками и присел. Думал, сейчас разорвется бомба. Неужели опять эти проклятые немцы вернулись... Но взрыва не было. Что-то задело за балкон и ударилось о тротуар. Я подбежал к окну, но ничего не успел разглядеть — набежала толпа и все от меня закрыла.

Весь город хоронил этого парня. Его везли на вокзал на оружейном лафете, и чужие, незнакомые люди плакали и несли ему цветы. Красивый, говорят, был и совсем молодой... Что там с ним случилось, я так и не знаю. Может, вы знаете? — И наш новый знакомый присел на край стула в надежде услышать разгадку этой трагической истории.

Я рассказал им то, что не раз слышал от Когана.

— По заданию студии оператор Коган должен был срочно выехать во Львов для авиадосъемок. Коля был в отпуске и случайно об этом узнал. С большим трудом он добился того, чтобы его отозвали из отпуска и послали вместе с Коганом. Он до самозабвения любил небо, и мы мечтали с ним о том, что когда-нибудь прыгнем с камерой на парашюте и снимем все до самого приземления. Кока был общим любимцем на студии, и дирекция баловала его, выполняя почти все его желания. Так случилось и на этот раз. На студии заканчивался фильм «Ударом на удар» — о маневрах Красной Армии

Коган с Теплухиным должны были снять с воздуха нападение на Львов условного врага и пикирование бомбардировщиков на военные объекты.

Командование предоставило для съемки двухместный самолет с опытным летчиком, мастером воздушного пилотажа.

14 ноября с аэродрома вблизи города Коган поднялся в воздух. Кока был вынужден остаться на взлетном поле. Самолет больше одного человека поднять в небо не мог. Кока с завистью наблюдал с земли, как самолет, на котором снимал его товарищ, проделывал сложные виражи. Наконец Коган закончил намеченную программу и приземлился. На этом можно было бы закончить съемку, но Кока сумел убедить всех — и Когана и пилота — в том, что необходимо еще раз подняться в воздух и кое-что доснять.

Кока забрался в кабину. Коган передал ему аймо и черный перезарядный мешок. Летчик заботливо проверил, как устроился Коля, застегнул на нем привязные ремни и только тогда занял свое место.

— Контакт! От винта!.. Контакт! От винта!..— И они взмыли в небо.

Коган остался на месте Николая и стал издали наблюдать за полетом. Прошло несколько коротких минут. Самолет сделал небольшое пике на город. В этот момент из него вылетело что-то черное и стремительно стало падать.

«Наверное, у Коки ветром выдуло из кабины перезарядный мешок с пленкой»,— подумал Коган.

Истребитель пошел еще на один заход для съемки над городом. Вдруг, круто развернувшись, он спикировал прямо на летное поле и через пару секунд приземлился.

Коган видел, как из остановившегося самолета выскочил летчик и полез во вторую кабину. Тут же он спрыгнул на землю сорвал с себя шлем вместе с очками и бросил его с силой об землю.

Коган ничего не понял, но в предчувствии чего-то страшного кинулся к самолету.

— Что случилось с Кокой? Почему он не выходит из самолета?

Коган бежал к самолету и видел, как пилот снова полез в кабину Коки, но на этот раз он достал оттуда черный перезарядный мешок с пленкой. Только тут Соломону все стало ясно — нет больше Коки. Он выпал из самолета над городом.

— Ума не приложу. Никогда со мной такого не бывало, чтобы пассажир без парашюта выскакивал за борт. Черт знает что такое! При каждом заходе я видел его лицо в зеркале, и вдруг оно исчезло. Вначале я думал — оператор перезаряжается, но время шло, а он не появлялся. «Может, с ним плохо»,— подумал я и развернулся на посадку. Мне и в голову не могло прийти, что он уже за бортом.

— Что же делать? Надо скорее ехать в город...

— Да, но восемьсот метров высоты жизнь не сохранят парню. Ах, парень, парень!.. Черт меня понес лететь вторично... Как он нас уговаривал...

Пилот шел рядом с Коганом и, чуть не плача, пытался понять, что же произошло.

Уже в машине Коган вспомнил, что при съемке ему пришлось ослабить привязные ремни — иначе снимать было невозможно. Кока, увлекающийся и темпераментный, наверное, расстегнул ремни совсем и, увлекшись съемкой, забыл обо всем на свете. Когда самолет ринулся в пике над городом, Николай остался с камерой в воздухе, а машина ушла из-под него.

Я кончил рассказ. Светлые пятна на полу подвинулись к нашему столу. Наступило тягостное молчание.

— Да...— проговорил официант.

— Что же это ему нужно было? И чего беспокоился? Сняли? — сняли. Склеили бы, все бы вышло. Зачем было рисковать? — расстроенно пожал плечами мой ассистент.

Я хотел ответить. Сказать о том, как удивительно ощущение полета, о том, как в двадцать лет хочется все видеть, чувствовать, узнавать, о том, что о риске и случайностях не думаешь в такие моменты, о том, что мои друзья-операторы не жалели жизни ради одного удачного кадра, и многие из них погибли — и на войне и на рискованных мирных съемках. Но так много мыслей захлестнуло меня в ответ на одну рассудительную фразу, что я никак не мог их организовать во что-то лаконичное и веское.

(Продолжение следует)

Серпилин и другие...

Сразу зашла речь о превратностях актерской судьбы, о неожиданных ее поворотах, о том, как трудно подчас предугадать ее и как почти невозможно спланировать эту самую судьбу. Наш собеседник, Анатолий Дмитриевич Папанов, рассказывал:

— Разве рассчитывал я когда-либо сыграть Серпилина в «Живых и мертвых»? И не думал... Когда мне предложили «попробоваться», я тут же спросил: отрицательный, что ли, генерал? И потом уже, когда снимался, все ждал, скоро ли отберут у меня эту роль... Не отобрали. А до этого, действительно, я все ходил в «отрицательных» по экрану.

— Какой же из них, по-вашему, больше всего удался?

— Пожалуй, технорук леспромхоза в «Порожнем рейсе» — Аким Севастьянович.

— А знаменитый персонаж из фильма «Человек идет за солнцем» — администратор в парке, кажется?

— Над этим образом мне тоже интересно было работать. Но сама работа была несколько ограниченного плана — карикатурного, так сказать. А в «Порожнем рейсе» тот же человеческий тип я лепил как бытовую, житейскую фигуру, все время приходилось заботиться о внешнем правдоподобии. Это было для меня не совсем привычно и потому особенно интересно. В фильме М. Калика я обходился одной краской, а здесь следовало сделать характер объемным и узнаваемым, конечно. Мы искали речевую особенность, характерную походку такого вкрадчивого бюрократа, который мягко стелит, но... Как он уговаривает журналиста остаться — выспитесь, мол, хорошо, отдохнете перед дорогой, а завтра со свежими силами в путь. Сколько трогательной заботы... А за всем этим холодный расчет и жестокость.

Аким Севастьянович — опытный демагог. Мы нашли для воплощения образа много хороших деталей. В той же сцене с журналистом мой герой самодовольно замечает: правильно о вас говорят — отстаете от жизни. И при этом стучит пальцем по репродуктору. Это хорошая деталь, потому что она и точная и емкая. Есть такие общепринятые и общеизвестные истины, которые очень облегчают жизнь иным людям — как продуктовые концентраты облегчают жизнь домашним хозяйкам. Но и тем и другим следует пользоваться умеренно. Мне кажется, если бы я, актер, явился пред грозные очи своего героя и завел с ним нелицеприятный разговор, то он, непременно постучав пальцем по репродуктору, сказал бы: правильно о вас говорят, что вы в долгу перед народом. И действительно, по радио часто говорят, да и в газетах пишут — художник в долгу перед народом. Это такая общепринятая сентенция-концентрат, которой и исчерпываются все познания моего героя в данном вопросе. И то же самое в других вопросах. Он жонглирует этими сентенциями с уверенностью и апломбом человека, постигшего жизнь во всей ее сложности и глубине. Я таких людей знаю и, когда прихожу в какое-либо учреждение, моментально узнаю их. И мне важно научить зрителей распознавать таких чиновников в жизни.

— Анатолий Дмитриевич, ваш герой действительно ярок, запоминается, но — как нам кажется — он сыгран в ином ключе, чем поставлена картина. Фильм в целом — как бы частица, отрезок жизни в естественном ее облике. А ваша игра, пожалуй, иного плана — вы дали как бы сгущенный образ. Вероятно, вы пользовались другой мерой обобщения, не такой, как, скажем, артисты Демьяненко или Семина?

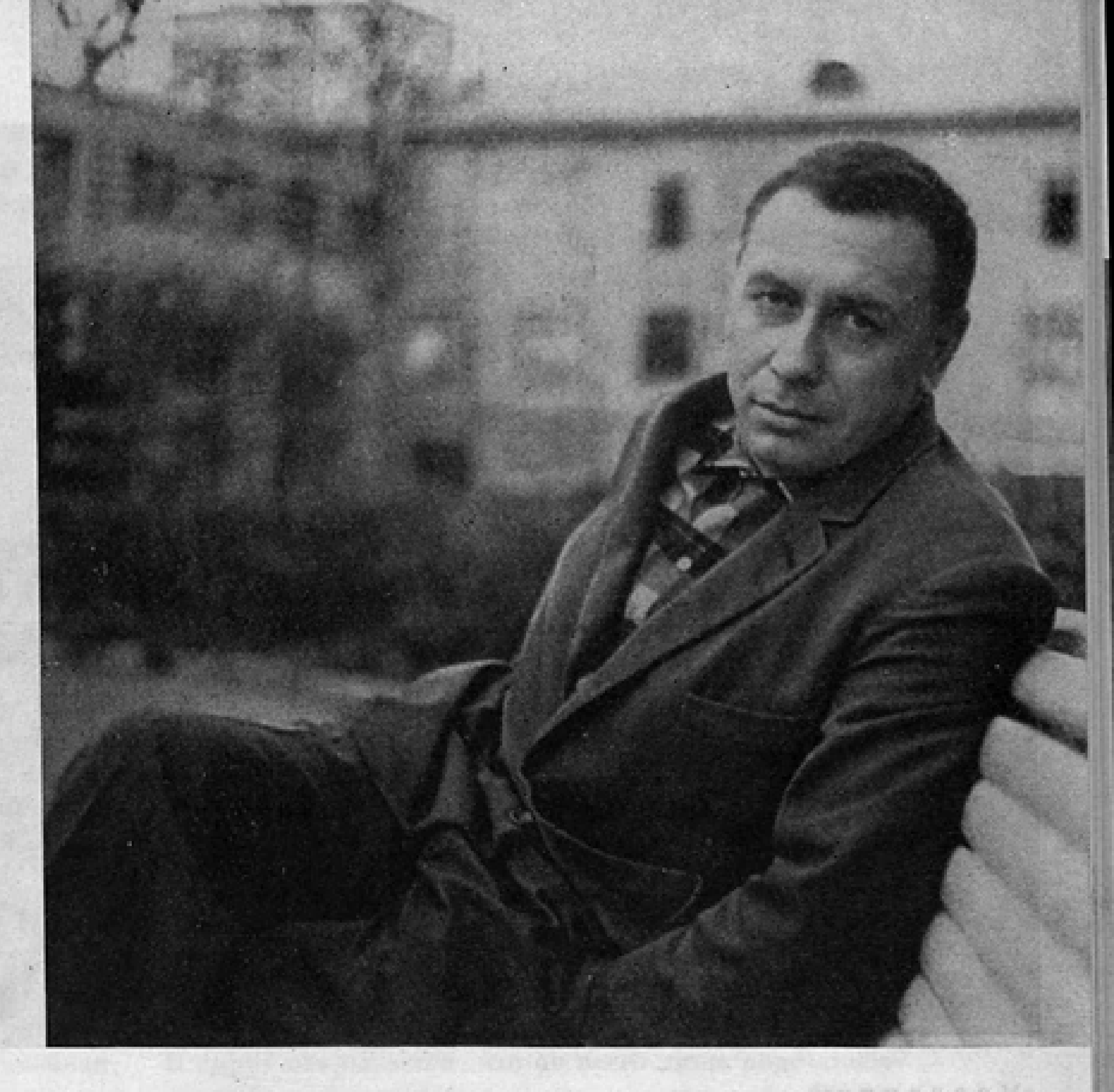
— Может быть, здесь дело не столько в м е р е обобщения, сколько в м а н е р е обобщения... А она, естественно, идет от опыта моей работы в сатирическом жанре, специфика которого требует игры рельефной, выпуклой. Художник-сатирик по роду своей профессии более пристально вглядывается в жизнь, и, обнажая то или иное явление, он должен расставить точные знаки препинания, позаботиться о смысловых ударениях. Этим я, собственно, и бываю озабочен в большинстве своих ролей. Когда сгущаешь краски, то делаешь это не из тщеславных побуждений — быть самым заметным и ярким, а по необходимости чисто практической. Какой, скажем, следует ученый, стремящийся при изучении свойств кислорода получить его в чистом виде. Он его как бы сгущает. Но это так, для сравнения... И Маяковский в своем «Клопе» делает то же самое. Каждый

его герой — это социальный сгусток. Когда мы ставили эту пьесу у себя в Театре сатиры, то прежде всего решили не разбавлять характеры внешним жизнеподобием, а старались, насколько возможно, сконцентрировать их суть. Конечно, лучше всего это удалось покойному Лепко. Я играл в этом спектакле шафера на свадьбе...

«Клоп» — на редкость популярный спектакль. Но, пожалуй, больше всего Анатолий Папанов запомнился в «Золотом теленке» И. Ильфа и Е. Петрова, где он сыграл подпольного миллионера Корейко. По сцене двигается нескладная, громоздкая фигура. Раздается стук. В ответ слышится протяжное и не вдруг понятное «войдите» с ударением на последнем слоге. Входила девушка-почтальон и внезапно останавливалась на пороге, как бы споткнувшись... Папанов играл человека, о которого все спотыкаются и на которого все оглядываются — такого гипертрофированного собственника. Актер выбрал рисунок подчеркнуто-резкий, заостренный.

— Иначе и нельзя было,— говорит Папанов. — Правда, в романе Корейко несколько не таков. Там он зауряднее, мельче. Даже Остап не смог распознать его среди прочих. Потом уже постепенно мы начинаем постигать его своеобразие. На сцене мой герой — сразу в фокусе, сразу в рамке, как на портрете. Наш Корейко—это уже ископаемое, анахронизм, всего лишь точка приложения буйной, нерастраченной энергии Остапа Бендера. В данном случае подробные объяснения социальных истоков героя и психологических мотивов его поведения были бы излишними, может быть, из-за своей очевидности. Поэтому я ограничился резкими графическими очертаниями образа в духе Кукрыниксов. Мне очень нравится искусство Кукрыниксов за их умение сделать точную, меткую зарисовку, на которую стоит лишь взглянуть (не надо долго рассматривать), и сразу схватываешь суть предмета. Примерно к тому же я стремился в работе над ролью Корейко—дать предельно выразительную внешнюю характеристику героя. Чтобы все было на поверхности. У моего Корейко белые свиные реснички, коротковатые не по росту брюки, вместо ботинок — сандалии. То есть перед вами человек назойливо небогатый. И, конечно же, один из важных способов характеристики — речевая особенность, на которую вы сразу обратили внимание. Это тоже графический штрих, но не живописная краска. К нему я часто прибегаю, когда нужно заострить характер.

— И в кино тоже?



Анатолий Папанов

— И в кино, только, может быть, в меньшей мере. Хотя есть в кинематографе роли, в которых только и полагаешься, что на выразительность своего голоса. Это я говорю о своих мультипликационных ролях — их тоже пришлось переиграть немало. У меня даже есть диплом от «Мультфильма» за лучшую актерскую работу 1963 года. Это я сыграл Волка в фильме «Бабушкин козлик». Кстати, и в мультфильмах я играю в основном отрицательных острохарактерных персонажей — волков, крокодилов, драконов — вообще всяких хищников.

— А в 1964 году вас называют одним из лучших актеров — и притом в роли положительного героя.

— Так получилось...

И только теперь мы спохватились. Неожиданность встречи с Папановым—Серпилиным была не в том только, что актер, известный прежде своими отрицательными персонажами, вдруг сыграл положительного героя. Неожиданное и удивительное состояло еще в другом. Актер, работавший в резкой графической манере, вдруг обнаружил вкус к мягкой, психологической нюансировке характера. Очевидно, это было так же удивительно, как выставка живописных и акварельных работ Кукрыниксов.

«Москвичи»

«Наш дом»

А. ПАПАНОВ
В НОВЫХ ФИЛЬМАХ

«Дайте жалобную книгу»

Тем не менее такие картины у Кукрыниксов есть, а у Папанова есть роль Серпилина. И помимо своей сенсационности каждая из этих неожиданностей имеет свою логику.

— Когда я перечитывал роман, то как будто бы понял, почему Столпер пригласил сниматься именно меня. Там есть примерно такая фраза: у Серпилина было лошадиное лицо и умные глаза. Вот это видимое внешнее противоречие мне и предстояло обыграть.

После долгих, бесцельных скитаний по позициям в первые дни войны, в хаосе неразберихи, Синцов вдруг попал в часть, которая успешно оказывала активное, организованное сопротивление фашистам. И это не могло показаться тогда обычным. И Синцов познакомился тогда с Серпилиным, командиром части — человеком, который тоже производил впечатление неожиданное своей манерой говорить, двигаться, слушать. Папанов прекрасно сыграл эту необычность героя, которая удивляет Синцова и вместе с ним и зрителя. Но актер не останавливается на этих резких акцентах внешнего облика. От кадра к кадру он детализирует, углубляет характер героя и убеждает в его достоверности.

— У Серпилина, я думаю, своеобразная, очень характерная внешность. Он сутулый, неторопливый в движениях. Выправка у него, само собой, военная, но как бы чуточку покосившаяся — трудные годы в заключении сделали свое дело.

— В процессе работы над этой ролью вам приходилось отказываться от испытанных профессиональных приемов и приобретать новые?

— Отказываться не приходилось. Как и раньше, я тщательно оснащал внешний рисунок роли подробностями; они, как клапаны в машине, которые дают пару нужное направление. Они создают верный психологический настрой. Это хорошо понимал сам Серпилин у Симонова. Помните его в окружении?.. Каждый день брился, чистил сапоги... Потерялся ромб — вырезал из материи, пришил к петлице. Вы сами попробуйте надеть белую, только что выстиранную рубашку, галстук, застегнитесь на все пуговицы и сразу почувствуете себя в определенных рамках. Вы выпрямляетесь, не засовываете руки в карманы, не разваливаетесь небрежно... А если вы примете вот такую позу (Папанов становится в позицию бегущего человека), то не сможете раздумывать о чем-то серьезном. А Серпилин все время думает — стало быть и походка у него и осанка соответственные.

— Выходит, можно искать «внутреннее» через «внешнее»?

— Серпилин — очень сложный образ. Я гляжу на его характер извне и на его облик изнутри — сопоставляю, складываю, вычитаю... Так что в этой роли я не столько отказываюсь от старых своих навыков, сколько стараюсь приобрести новые.

Сейчас у меня новая большая, интересная работа — роль отца в фильме «Наш дом», который ставит режиссер В. Пронин по сценарию Е. Григорьева. Эта роль — еще больший шаг в сторону от моего привычного амплуа. Серпилин, что ни говорите, достаточно незаурядная личность, так или иначе, но выделяется из окружающей среды. Такие люди, как он, вообще не часто встречаются. А таких людей, как отец в «Нашем доме», — миллионы. И это, разумеется, требует совсем иной манеры игры. Человек, которого я сегодня играю, сложный и простой. Все, что в нем есть интересного, сложного,— это внутри, глубоко. В театре мне уже доводилось совершать такие путешествия в глубь характера.

Роль Серпилина создавалась мной почти одновременно с другой ролью — театральной. В спектакле «Дом, где разбиваются сердца» я играл мистера Мэнгена. По-моему, это один из самых совершенных образов Шоу и самых характерных для его театра. Вы видели этот спектакль? Заметили, как непохожи Мэнген в начале и Мэнген в конце? Вначале он — просто босс, просто хозяин. Старый, опытный хищник, холодный, расчетливый, самоуверенный. И вдруг открывается, что он всего лишь подставное лицо, ширма для финансовых махинаций, благопристойная маска. Аферист-жулик? Опять не то... Бедняк без гроша в кармане, без всякой надежды на будущее. И вдобавок вы замечаете, что у него доброе, легко ранимое человеческое сердце...

Мэнген меняется буквально на глазах. Резкие, тяжелые краски постепенно переходят в легкие чеховские полутона. Такое превращение действительно напоминает реставрацию картины. Снимается слой за слоем, обнажаются новые краски, внешние очертания приобретают объемность, глубину.

В этой сложной роли я прохожу как бы в миниатюре весь свой актерский путь — от персонажей типа Корейко или администратора парка до генерала Серпилина. Что будет дальше — сказать не берусь. Да и зависит это не только от меня. Есть драматурги, режиссеры, которым тоже, как выяснилось, не безразлична моя актерская судьба...

Снова заходит речь о превратностях актерской судьбы, о неведомых ее путях... Впрочем, так ли уж трудно предугадать их? И не приближается ли сейчас актер к тому самому повороту, который затем снова покажется нам неожиданным?

Ю. БОГОМОЛОВ,
М. КУШНИРОВ

Ник. АБРАМОВ

Американский киномодернизм и его апологеты

По страницам журнала «Филм калчер» (США)

Журнал «Филм калчер» знаком мне давно, хотя последние два-три года мне редко попадались на глаза его увесистые выпуски, изданные на отличной бумаге с прекрасно выполненными иллюстрациями.

Когда-то журнал выходил в виде тоненьких тетрадей и довольно смело противопоставлял свои взгляды на американское кино оценкам той кинопрессы, мнение которой определялось скорее страхом перед комиссией сенатора Маккарти и желанием угодить правящим кругам США в годы холодной войны, чем серьезной оценкой художественных явлений.

Было и такое время в конце 50-х годов, когда журнал перестал выходить, испытывая финансовые трудности. Единственным кинематографическим журналом, сравнительно «независимым» от контроля могущественных кинофирм, в тот период оставался орган Калифорнийского университета «Филм куотерли» – академическое издание, рассчитанное на узкий круг киноведов, историков кино и художественной интеллигенции.

После «генеральной чистки» от прогрессивных элементов, введения «черных списков», обескровивших американскую кинематографию, наступил наиболее тяжелый кризис в истории Голливуда, от которого он так и не мог оправиться. На экранах США шли фильмы самого низкого художественного уровня за всю историю американского кино. Поэтому судьба журнала «Филм калчер», естественно, не могла не волновать тех его американских и зарубежных читателей, которым были интересны суждения этого органа американской кинокритики.

Спустя некоторое время «Филм калчер» возобновил выход. Он стал пропагандистом нового и интересного явления в американском киноискусстве — так называемой «нью-йоркской школы», и круг его читателей сразу увеличился. Из номера в номер журнал рассказывал о работах Лайонела Рогозина, Ричарда Ликока, Мориса Энгеля, Джона Кассавитиса, Ширли Кларк. Он противопоставлял их творчество стандартному, штампованному кинематографу Голливуда.

«Филм калчер» анализировал работы талантливых документалистов «нью-йоркской школы». Он подчеркивал их интерес к жизни и чувствам простых людей Америки. В фильмах Рогозина «На Бауэри» и «Вернись, Африка», полном страстного протеста против ужасающего положения негров в Южно-Африканской Республике, в тонких и наблюдательных репортажах Дрю и Ликока, использовавших документальные кадры как элемент для создания художественного фильма, журнал справедливо усматривал важные черты нового, реалистического киноискусства, которое не могло появиться в павильонах голливудских киностудий. Журнал поддерживал эксперименты Джона Кассавитиса, вводившего метод импровизации в киносъемку для того, чтобы диалог и поведение актеров были более естественными и не напоминали условный и лживый образ действительности, создаваемый в фильмах Голливуда. Нередко в увлечении новаторством журнал переоценивал значение этих работ, объявлял их чуть ли не наиболее значительным из того, что было сделано в истории американского кино. Впрочем, этот «перебор» вполне можно было объяснить накалом справедливой ненависти, который вызывал у коллектива авторов журнала Голливуд, проституировавший само понятие киноискусства.

Протест против Голливуда, против его системы производства фильмов, против его зависимости от реакционных кругов США особенно усилился после второй мировой войны. На экранах США стали появляться французские и итальянские фильмы, а также, несмотря на все политические заслоны, отдельные советские фильмы и фильмы социалистических стран. Позиция журнала, противопоставлявшего в те годы реакционной кинематографии Голливуда еще неумелые, подчас наивные попытки режиссеров «нью-йоркской школы» воссоздать на экране образы подлинной Америки, была прогрессивной. Про-

грессивным было его стремление предоставлять свои страницы для статей и высказываний кинематографистов Советского Союза.

Таким я помнил журнал «Филм калчер», когда начал листать пачку номеров, вышедших за последние два года.

Номер 28-й за 1963 год оказался специальным изданием, носящим подзаголовок: «Американские кинорежиссеры». За последнее время киножурналы ряда стран выходят время от времени в виде таких энциклопедических изданий, состоящих из коротких статей о режиссерах той или иной страны с фильмографией и короткими биографическими сведениями. Такой выпуск обычно бывает интересным, но и спорным, потому что оценки творчества режиссеров, отражающие позицию журнала, бывают не всегда объективными. Так, например, несколько лет тому назад английский журнал «Сайт энд саунд» вышел в виде справочника об английских кинорежиссерах, в прошлом году французский «Кайе дю синема» выпустил специальный номер, посвященный режиссерам США. Желая идти в ногу с веком, «Филм калчер» тоже выпустил два толстых номера, посвященных кинорежиссерам США.

«Филм калчер» публикует на внутренней стороне обложки традиционную для многих зарубежных журналов оговорку о том, что «взгляды авторов статей, публикуемых в журнале, не всегда совпадают с мнением его редакционной коллегии». Выпуск, посвященный американским кинорежиссерам, написан одним автором — кинокритиком Эндрью Сэррисом, членом редколлегии журнала. Без большой натяжки можно допустить, что вряд ли редакция предоставила в распоряжение критика целый выпуск, объемом с номер журнала «Искусство кино», который читатель держит в руках, для выражения взглядов чуждых или враждебных ее редакционной коллегии. Поэтому следует считать, что взгляды и оценки Эндрью Сэрриса на творчество режиссеров США являются также в основном и взглядами журнала «Филм калчер».

Какова позиция «Филм калчер» в оценке творчества крупнейших мастеров американского киноискусства на протяжении примерно пятидесяти лет? «Потребность в систематической переоценке всего американского кино, режиссер за режиссером, фильм за фильмом, становится все более настоятельной за последние годы. Общепринятые труды по истории кино, уже устарелые или затасканные, перестали быть источником надежных сведений для специалистов о творческих биографиях отдельных кинорежиссеров», — начинает свою «энциклопедию американских кинорежиссеров» Эндрью Сэррис.

До сих пор, признаться, нас как-то устраивал труд Льюиса Джекобса «Подъем американского кино» своей научной основательностью, глубиной оценок, прогрессивной позицией автора; мы с интересом читали и небольшую книгу другого американского киноведа — Артура Найта. Эндрью Сэррис, видимо, полагает, что эти труды, проникнутые любовью и уважением к лучшим мастерам американского кино, пора отправить на свалку.

Читатель, естественно, ищет в его предисловии критериев обещанной им переоценки. Они содержатся во втором абзаце, в котором Сэррис сообщает, что критерии эти будут «эстетическими, скорее, чем социальными».

Эстетические позиции автора раскрываются сразу же, с оценок, которые он дает лучшим американским режиссерам-реалистам, чье творчество является достоянием не только американской, но, пожалуй, и всей мировой кинокультуры. Они вызывают в Сэррисе странное и непонятное раздражение. Заходит ли речь о классиках американского кино Гриффите, Штрогейме, Чаплине или о наиболее талантливых режиссерах-реалистах современности Форде, Кубрике, Креймере, Сэррис осуждает их творчество или, покровительственно похлопывая по плечу, похваливает их второстепенные фильмы, лишенные социального значения, выделяя лишь формально-технические находки этих мастеров и начисто отвергая большое социальное содержание их лучших фильмов.

Сэррис упрекает Чаплина в «беспрецедентном эгоизме». По его мнению, этот эгоизм выражается в том, что центром произведений Чаплина является всегда он сам, а это, мол, привело «к потере им контакта со зрителями». «В «Огнях рампы», — продолжает Сэррис, — Чаплин изобразил собственную воображаемую смерть — концепция высшего эгоизма, не имеющая параллелей в современном кино... Чаплин барахтался в марксистском («Новые времена») и брехтовском («Месье Верду») анализе, но солипсизм его концепций отвергал социальный подтекст его идей... Для Чаплина Америка является... чудесным миром, который он, быть может, еще когда-нибудь посетит, но никогда больше не покорит...» И это все, спросит читатель? Как же можно так отмахнуться от огромной социальной темы в творчестве Чаплина, от конфликта человека с капиталистическим миром, в котором он живет, от темы гуманизма, получившей в творчестве Чаплина выражение необычайной силы?

Однако двинемся дальше по страницам «киноэнциклопедии» Сэрриса.

О творчестве классика американского и мирового киноискусства Д. У. Гриффита Сэррис пишет уклончиво и как бы неохотно. «Поскольку процесс переоценки творчества Гриффита все еще продолжается, — говорит он, — какое-либо определенное суж-

дение о его творчестве в настоящее время невозможно». Вывод по меньшей мере странный, впрочем, особой логики на страницах «Филм калчер» за последнее время, к сожалению, нет. По поводу Гриффита напомним, что его творчество получило глубокое истолкование и в некоторых прогрессивных работах американских киноведов и в статьях и высказываниях Вс. Пудовкина, С. Эйзенштейна, Л. Кулешова и других советских авторов. Вклад Гриффита в развитие выразительных средств киноискусства, в основы драматургии фильма является фундаментальным. Не будет ошибкой сказать, что Гриффит заложил основу реалистического киноискусства США.

Но все это нимало не интересует автора «киноэнциклопедии». Зато он уделяет значительное место в своей заметке о классике американского кино рассуждениям о каких-то «ошибках марксистского метода в историографии кино». Вообще слово «марксизм» вызывает в Сэррисе взрыв раздражения, и всякий раз, когда он хочет опорочить того или иного режиссера, он приписывает ему марксистские взгляды.

Желая ниспровергнуть общепринятую точку зрения на роль советского революционного киноискусства 20-х годов, Эндрью Сэррис пытается путем подтасовки фактов и выводов доказать, что «Броненосец «Потемкин» вовсе не был вершиной мирового киноискусства, как это утверждают историки кино всего мира, что не существует исторической преемственности между Гриффитом и Эйзенштейном. А в другом месте Сэррис прямо пишет, что «классические монтажные фильмы Эйзенштейна принесли больше вреда американской критике и киноистории, чем любой другой фактор». Приписав историкам кино несуществующую точку зрения о том, что после 1929 года наступил упадок в киноискусстве, Сэррис считает, что он полностью разоблачил некую им самим придуманную «порочную» теорию об эволюции киноискусства.

Э. Штрогейм вызывает в Сэррисе раздражение своим стремлением к реализму. Автор «Алчности» и «Свадебного марша», давший горько-правдивый образ капиталистического мира, один из великих режиссеров-реалистов в истории мирового киноискусства, кого всю жизнь травили хозяева Голливуда, лишив его возможности работать, охарактеризован как мелочный натуралист, стремящийся лишь к тому, чтобы на солдатах в его фильме было соответствующее белье под военными мундирами. Реализм Штрогейма Сэррис находит «доведенным до идиотизма». Он договаривается до того, что яростное неприятие буржуазной действительности в фильмах Штрогейма было более наивным и старомодным, чем в «викторианских» фильмах Гриффита.

Творчество крупного режиссера-реалиста Кинга Видора служит Сэррису только для формального противопоставления мизансценировки военных эпизодов в фильмах «Большой парад» Видора и «На западном фронте без перемен» Майлстона. Ни слова об антивоенной направленности этих фильмов, ни звука о таком значительнейшем произведении, как «Толпа», в котором Видор дал ставший классическим образ маленького человека, теряющего иллюзии процветания в американском обществе.

Об Уильяме Уайлере Сэррис пишет только, что «Лисички» своим успехом больше обязаны оператору Грегу Толанду, чем режиссуре Уайлера; о Стенли Кубрике, создателе яркого антивоенного фильма «Пути славы», — только то, что он поставил «Лолиту». А Стенли Креймера, крупнейшего современного американского кинорежиссера, создавшего такие значительные произведения, как «Не склонившие головы», «На последнем берегу», «Пожнешь бурю», «Суд в Нюрнберге», Сэррис просто не желает замечать, поместив его в простое перечисление режиссерских имен в конце номера.

Закрыв последнюю страницу номера «Филм калчер», посвященного американским режиссерам, и чувствуя свою отсталость и явную неспособность воспринять переоценки Эндрью Сэрриса, я потянулся к следующим номерам, чтобы узнать, кто же те новые боги, на которых молится редакционная коллегия и коллектив авторов журнала. Оказалось, что журнал как-то потерял интерес к режиссерам «нью-йоркской школы», которых несколько лет тому назад он пропагандировал. Их место заняли те, кто считает себя пионерами «экспериментального кино» в США. «Проблематикой», вернее — просто рекламой американского «киноавангарда» и заполнены теперь страницы журнала.

«Экспериментальное кино» в Америке существует довольно давно, но заявило оно о себе лишь в середине 50-х годов. Фильмы новоявленного американского «киноавангарда» представляют собой произведения сюрреализма и киноабстракционизма. В этих фильмах утверждается примат подсознания над разумом. Их создатели считают для себя программным отказ от изображения реальной действительности. Они утверждают, что являются создателями новой, кинематографической поэзии. Образы этой поэзии носят болезненно-фантастический характер, отражая формы разорванного сознания. Она изобилует странной и сложной, преимущественно эротической символикой. Сюрреалисты от кинематографа используют реальные образы, нарушая между ними естественные связи, соединяя их в пугающие и странные видения.

В фильмах американских сюрреалистов, для пропаганды которых «Филм калчер» отдал все свои

страницы, символика подсознательного строится с заметным акцентом на гомосексуальных мотивах. Режиссеры-«экспериментаторы» ищут новые средства для выражения своих по меньшей мере странных идей и нездоровых образов. Они применяют специальные линзы, многократные экспозиции, всевозможные наплывы и искажения, сложную игру света и теней, меняющийся монтажный ритм. Люди в этих фильмах изображены одинокими, охваченными безнадежным отчаянием, сознанием своей ненужности. Они воспринимают жизнь лишь в аспекте смерти, самоубийства, разлуки и т. п. Образы внешнего мира даются в этих фильмах в виде отражений в волнующейся воде, в мерцающих многократных экспозициях, в постоянных искажениях с помощью зеркал и линз.

Почти четверть века существования американского «киноавангарда», потомка реакционного европейского «киноавангарда» 20-х годов, выдвинули на передний план режиссеров Майю Дерен, Кеннета Энгера, Кэртиса Харрингтона, Иэна Хуго, Джека Смита и прежде всего Стена Брэкхейджа. Этому последнему недавно был посвящен целый номер журнала. Портрет этого неопрятного молодого человека занимает обложку журнала, а его негативное изображение служит суперобложкой.

Стен Брэкхейдж подробно, на сотнях страниц, рассказывает о себе, о том, как его друзья и поклонники были разочарованы его женитьбой, внезапно разоблачившей его как... нормального человека.

Брэкхейдж описывает работу над одним из своих нашумевших в узком мирке «киноэкспериментаторов» фильме «Запомнившийся Сириус». Его рассказ заслуживает быть приведенным, для того чтобы читатель яснее представил себе и проблематику, занимающую новых «богов» журнала «Филм калчер», и технику работы над фильмом.

«Я снимал кадры, — пишет Брэкхейдж, — которые собирался использовать в фильме «Мертвец», но не смонтировал их. В этот период наш пес Сириус, которого мы с женой очень любили, попал под проезжавшую машину. Мы не стали его хоронить, а положили на землю в кустах — это больше соответствовало идеалу смерти в представлении Джейн (жена режиссера. — *Н. А.*). Она сказала: как прекрасно и естественно находить кости умерших животных в лесу. Ее психология противится тому, чтобы хоронить кого бы то ни было вообще. Стояла зима, и мы положили Сириуса под деревом... Я снимал его всю зиму, весну и лето, пока он разлагался...»

И действительно, фильм Брэкхейджа «Запомнившийся Сириус», восторженно принятый поклонниками «киноавангарда», состоит из кадров, изображающих разлагающиеся останки пса, снятые с разных точек зрения. Кинокамера, дергающаяся в руках оператора, кружит вокруг трупа, принюхиваясь, наблюдая за мухами.

Мы не видели опусов Стена Брэкхейджа и поэтому вынуждены сослаться на свидетельство одного из ведущих американских кинокритиков — Эрнеста Калленбаха. Вот что он пишет на страницах редактируемого им университетского журнала «Филм куотерли»:

«Брэкхейдж, вероятно, наиболее известный в Америке создатель экспериментальных фильмов... но фильмы мистера Брэкхейджа ужасны... Им владеет только одна идея о том, что кадры реальной действительности могут быть абстрактными, если их нарезать на такие короткие куски, что зритель не сумеет разглядеть, что они изображают. Обычно Брэкхейдж, отсняв какое-то количество тематически близких кадров, садится их монтировать. Некоторые кадры можно рассмотреть и понять, другие оказываются абстрактными формами. Брэкхейдж их перемешивает и создает у зрителя невыносимое ощущение оттого, что между ними отсутствует какая бы то ни было связь. Для режиссера они являются просто кусками кинопленки, и он их энергично режет и склеивает, будучи уверен в том, что создает великую «музыку» экрана. Его фильмы являются механическими собраниями кадров, а не органичными и цельными произведениями искусства».

Главный редактор журнала «Филм калчер» Йонас Мекас занят сейчас в основном единоборством с полицией, которая затаскала его по судам по обвинению в том, что он демонстрирует порнографический фильм Джека Смита «Пылающие создания». Тщетно он пытается доказать, что пропагандирует, так сказать, подлинно новаторское искусство... Незавидная роль!

В американском кино время от времени появляются смелые и сильные произведения киноискусства, борющиеся против угрозы войны, против опасности фашизации страны. Журнал «Филм калчер» их не замечает. Его страницы заполнены не очень грамотными письмами мало известных даже у себя на родине «экспериментаторов». Подобная деградация кинокритики в журнале, когда-то серьезно озабоченном судьбами киноискусства, достойна сожаления.

«АМЕРИКА, АМЕРИКА»

(США)

Этот фильм Элиа Казана мне довелось посмотреть на прошлогоднем Международном кинофестивале в Карловых Варах, где он был показан вне конкурса. Туда он прибыл в ореоле славы: ему только что была присуждена «Золотая раковина» — гран-при фестиваля в Сан-Себастьяне. Просмотр картины, которую представил сам автор, вызвал интерес.

Элиа Казан рассказал собравшимся, что этот фильм — начало кинотрилогии, которую он ставит по своей одноименной автобиографической книге, что в основу фильма положена судьба его дяди, Авраама Казанжоглу, первым из их семьи перебравшегося в Новый Свет и вывезшего туда его, пятилетнего Элли, что своей картиной он хочет напомнить, «чем была в то время Америка для эмигрирующих в нее и чем она является для них до сих пор».

Но оставим ненадолго этот просмотр и предварявшую его речь. Обратимся к тому, что было позже — перенесемся в переполненный зал «Вольной трибуны» фестиваля, где киноработники и критики горячо обсуждали показанные работы.

Пожалуй, ни один из фильмов не вызвал таких споров, таких диаметрально противоположных оценок.

—...Большое волнующее полотно... Фильм сделан в духе русского классического реализма... Его можно сравнить с Седьмой симфонией Бетховена,— говорили одни.

— Что вы! — возражали другие.— Большим искусством здесь и не пахнет. Фильм по художественным средствам ординарен, по драматургии беспомощен, в стилевом отношении — эклектичен...

Еще с большей силой острые углы «круглого стола» карлововарской трибуны обнаружились в оценках идейного звучания картины, гражданских позиций ее автора. Здесь можно было услышать:

—...Это правдивый, гуманный, человечный фильм.

И тут же:

—...Спекуляция на большой жизненной теме... Проповедь реакционных буржуазных идей... Картина способна разжечь национальную рознь, она антигуманна...

Такие же полярные оценки картины можно встретить в кинопечати различных стран.

Кто прав в этих спорах? Вернемся к самому фильму.

Его открывает торжественное обращение к зрителям: «Я, Элиа Казан, свидетельствую...», и дальше в пространном титре идут уверения, что все рассказанное в фильме — чистая правда, что это история семьи самого автора, эмигрировавшей в конце прошлого века из Турции в Америку.

Возникают картины анатолийской земли. Плавно сменяются широкие панорамы гор и долин. Благодатный, залитый солнцем край. И здесь среди величавого спокойствия природы, на земле, где, казалось бы, жить да радоваться, мы слышим в первый раз слова: «Америка, Америка». Это герой фильма греческий юноша Ставрос делится с другом своей заветной мечтой — уйти отсюда, уехать, бежать в далекую, манящую Америку. Эта мечта навеяна не романтикой Фенимора Купера, а соображениями более прозаическими: только там, в Америке, можно добиться удачи, богатства. Стремление Ставроса подкрепляется и тем, свидетелями чего мы становимся в следующем эпизоде.

Друзья везут с гор добытый ими лед. Воз останавливают турецкие аскеры и только потому, что возчик — армянин, разбрасывают лед по земле. Лед тает на горячем солнце. Глумление и покорность, сила и бесправие. Отличная, острая сцена, вводящая в атмосферу жестокого национального конфликта.

Дальше идет цепь коротких эпизодов расправы турок над армянским населением. На улицах села идет резня. Турки сгоняют женщин, детей, стариков в церковь, поджигают ее. Люди гибнут, вознося к небу мольбы и проклятья.

Запев фильма эпичен, решен сильно, эмоционально. Но к прозвучавшей в нем острой социальной теме автор дальше не возвращается. Попытки глубже разобраться в природе конфликта, а тем более осветить его классовую суть не входят в его планы. Национальная рознь людей, изуверство и фанатизм турок даны как извечное зло.

Отец Ставроса — почтенный торговец — пользуется расположением и покровительством турецких властей. Юношу не гонят из села ни безземелье, ни безработица, ни нужда. Эти социальные причины, рекрутировавшие армии нищих эмигрантов, к нему лично не имеют отношения. И тем не менее Ставрос только и думает что об Америке. В его представлении это благословенный край процветания, где каждому открыты все пути. В осуществлении своего намерения Ставрос лихорадочно предприимчив. Нужны деньги. Он пытается их выманить, а потом чуть ли не силой отнять у старухи бабушки, но безуспешно. И тут само провидение вмешивается в его судьбу. Отец неожиданно решает отправить его в Константинополь, чтобы он вошел в торговое дело дядюшки. Семья собирает деньги и ценности, снаряжает сына в путь. Для стилистики этой части повествования характерна отлично поставленная сцена прощальной молитвы. Обращения к богу коленопреклоненных людей перемежаются репликами хозяйственных напутствий. В аккомпанирующем молитве назойливом шепоте родственников чаще всего звучит: деньги, деньги, деньги...

Если этот первый акт драмы поставлен реалистически, с немалой долей метких наблюдений и психологических подробностей, то последующие сцены резко диссонируют с этим. Они решены в ином стилистическом ключе.

Одиссея юного путешественника откровенно условна, стилизована в духе цветистых восточных сказок. Какие только невероятные приключения ни ждут Ставроса на пути! На его жизнь покушается звероподобный грабитель-паромщик. Едва избегнув этой опасности, он попадает в сети пройдохи-попутчика. Лукавый злодей Абдула обрисован чисто гротесковыми красками. Хитрец искушает юнца кутежами в караван-сараях, пышногрудыми одалисками и в конце концов обворовывает его до нитки. Вся эта довольно длинная авантюрная история с драками, погонями и т. п. обильно сдобрена атрибутами восточной экзотики. Она воспринимается как вставной, чисто развлекательный кусок. И только удар кривого ятагана, которым Ставрос убивает Абдулу, возвращает нас к драме человеческих судеб.

Эта драма разворачивается в следующей части — в Константинополе, куда герой попадает буквально нищим и в поисках случайных заработков скитается по базарам и портовым причалам. Разворачивая картины городского дна, рисуя типы бродяг, проституток, абалов-грузчиков, автор не скупится на натуралистические детали.

Работе в лавке константинопольского дядюшки Ставрос предпочел бездомную и голодную жизнь. У юноши свои планы. Он молод и достаточно силен, чтобы заработать деньги на билет в Америку. Работает он неистово, надрываясь, таскает такие грузы, от которых отказываются многочисленные конкуренты. Сбережения растут. Ставрос уже близок к цели. Но достичь ее не удается: при посещении публичного дома его опять обворовывают. Далее герой случайно попадает к тем, кто готовит бунт против турок. Вместе с другими его избивают и, считая мертвым, везут, чтобы выбросить в море. Однако Ставрос жив...

Испытание смертью заставляет его капитулировать перед дядюшкой, сменить живописные лохмотья на благопристойную тройку и стоячий крахмальный воротник.

На пути героя возникает новое испытание — искус спокойной, обеспеченной жизни. Дядюшке удается выгодно просватать Ставроса. В качестве жениха он входит в дом богатого торговца коврами. Быт и нравы этого семейства обрисованы с живым юмором. Этот комедийный акт фильма, на мой взгляд, наиболее удачен. И толстый бородатый папаша, весельчак, жизнелюб — этакий восточный Фальстаф, сочно сыгранный Паулем Манном, и другие представленные здесь типы колоритны, смешны, а главное, жизненны. С грубоватой откровенностью папаша поучает будущего зятька премудростям жизни, готовит его к роли своего преемника. Он не скупится, устраивает молодым уютное гнездышко. Тина обывательского благополучия грозит засосать героя. Но нет! «Америка, Америка»,— твердит он, бросая все это, оставляя полюбившую его девушку. Ставрос не связывает себя какими-либо моральными нормами. Для достижения цели все средства хороши. Подвернулась пожилая американка — он вступает с ней в отнюдь не бескорыстную любовную связь. Но и это не позволяет сколотить нужных на билет денег. Приходится продаться вербовщику. Стоимость проезда — два года бесплатной работы в Америке. Но разве может это остановить его! Погрузившись в темный сырой трюм, слившись с толпой жалких, потерявших человеческий облик эмигрантов, Ставрос счастлив. Когда на горизонте возникают громады Нью-Йорка, он в радостном исступлении срывает с себя национальную феску, бросает ее за борт — теперь она не нужна, теперь он американец! С благоговением герой целует бетонные ступени пристани. Вот она наконец, земля его мечты.

Финал фильма — несколько сцен в Америке — решен бегло, фрагментарно. Лейтмотив этих эпизодов — счастье, радость. Взятка вербовщика помогает обойти препоны иммиграционных властей — отлично, о'кей! С откровенной издевкой чиновник перекрещивает Ставроса на американский лад. Теперь по документу он Джо Анес. Тем лучше! Он счастлив! Радостная улыбка не покидает его лица, когда, став чистильщиком обуви, он рьяно обслуживает клиентов и на лету ловит медяки.

Счастливы и родители героя. В далекую анатолийскую деревню пришел первый перевод от сына. Их Ставрос стал американцем...

Более трех часов идет этот фильм. В нем много всего — и отлично поставленных реалистических сцен, и чисто внешней, иллюстративной скороговорки, и тонко переданных жизненных наблюдений, и эпизодов «аттракционных», рассчитанных на то, чтобы ударить по нервам зрителей. Есть в нем и социальные мотивы, и откровенная мелодрама, и грубый, приземленный натурализм. По художественным средствам, стилистике фильм противоречив, эклектичен. Автор программно утверждает такую «избирательность»: интересуетесь проблемами? — упомянем о народной трагедии; вам больше по душе развлекательное зрелище? — есть авантюрные приключения, восточная экзотика; хотите посмеяться?— пожалуйста! Любите пикантные подробности? — сколько угодно!

Пестрота решений разрушает, разламывает целостность вещи. Пафос народных сцен в Анатолии спорит с гротесковой условностью авантюрной одиссеи, натуралистическое бытописательство сцен константинопольского дна — с плоской плакатностью американских эпизодов.

Что можно сказать об актерах? Кроме Ставроса, ни одной большой роли в фильме нет — только эпизоды. Некоторые из них (бабушка, папаша невесты, вечно пьяный муж американки) сыграны хорошо. Остальные безлики, не запоминаются. Исполнителю роли Ставроса — Статису Джаллелису, несмотря на то что он почти все время на экране, драматургом дано немного материала. Он играет преимущественно одно состояние — одержимость героя своей идеей. У него одна функция — стремиться за океан. И именно эта, одна черта характера героя — его целеустремленность, подкрепленная свободой в выборе средств для достижения цели,— возводится автором в ранг героического.

Фильм можно критиковать за многие художественные просчеты. Можно восхищаться отдельными сценами и целыми кусками, сделанными уверенной, мастерской рукой. Но в этих спорах нельзя отвлекаться от того, чему служит мастерство автора, какие идеи стремится утвердить художник.

Сверхзадача фильма — в утверждении двух четко проведенных мыслей. Первая из них: Америка всегда была, есть и будет обетованной землей для эмигрантов. Всем строем картины и особенно эмоциональным зарядом ее заключительных сцен доказывается, что герой не ошибся в выборе путеводной звезды, что его мечта — Мечта с большой буквы — стоила усилий, затраченных на ее достижение. Эта мысль обрамляет фильм. Ее доказательству посвящен и фи-

нальный эпизод с ликованием родственников и первый вступительный титр: «Я, Элиа Казан, свидетельствую...» Если эмигрант, выходец из турецкого села, стал знаменитым режиссером и на весь мир вещает с экрана об истории своей семьи — значит Ставрос не зря стремился в Америку.

О том, какова будет у героя жизнь в Америке, Элиа Казан, видимо, расскажет в следующих частях своей кинотрилогии. Первую часть он заканчивает сценой прибытия в Америку... На этой земле «обетованной» юный Ставрос начинает свой путь с самых низов...

В эстетическом утверждении героя, его «символа веры» — образа его действия — вторая важнейшая мысль картины. Автор стремится вызвать чувство расположения и симпатии к Ставросу, восхищения им. Этот парень — пусть недалекий, пусть подчас легкомысленный — энергичен, действен, предприимчив. Смотрите, говорит фильм, герой —борец за свое счастье, никакие неудачи и лишения не могут сломить его, заставить свернуть с пути. Он добивается цели. Это человек сильный, цельный, волевой.

Но что питает его силу? Героем движет жажда личного успеха, своего собственного благополучия. Идейно, духовно он не связан ни со своей страной, ни с народом, ни со своей семьей. У него нет друзей. Он сам по себе — один против всех. Воинствующий индивидуализм концепции такого героя выступает как антитеза народности. Герой свободен и от раздумий о долге, морали, человечности. Он идет к намеченному, ни перед чем не останавливаясь: если нужно — убьет, если нужно — растопчет чувство любви, если нужно — продаст себя. В его понимании цель оправдывает любые средства, а родина там, где ему хорошо.

Герой личной удачи, герой мира свободного предпринимательства утверждается в фильме как эстетический идеал. Проповедь буржуазных взглядов ведется Элиа Казаном отнюдь не в лоб— напротив, настолько тонко и завуалированно, что многие — и не только буржуазные критики — увидели в фильме лишь одни достоинства. За правдоподобием деталей, за отдельными критическими нотами не рассмотрели подлинной правды этого произведения, его дальнего прицела. Что ж — это тоже достижение автора. И если бы в идейной борьбе было принято, как на рыцарских турнирах, поздравлять противников с успехом, Элиа Казана можно было бы поздравить с добротным пропагандистским фильмом.

Д. Писаревский

КИНЕМАТОГРАФИСТЫ КАНАДЫ: «ДЕЛАТЬ ФИЛЬМЫ, КОТОРЫЕ ХОЧЕТ ВИДЕТЬ НАРОД»

Две французские газеты — буржуазная «Монд» и прогрессивный еженедельник «Франс нувель» — посвятили ряд материалов канадскому кино. В чем-то дополняя друг друга, в чем-то полемизируя, эти материалы позволяют судить о проблемах, которые волнуют сегодня канадских киноработников.

Единодушно критикуя деятельность государственного органа — Национального бюро по делам кино, основанного во время войны выдающимся английским кинодокументалистом Джоном Грирсоном, канадские киноработники подчеркивают, что ныне это бюро ориентирует кинодеятелей на создание произведений, далеких от интересов народа, игнорирующих его жизнь и быт. Один из мастеров канадского кино — Жиль Грукс,— например, заявляет в «Монд»: «Мы не хотим больше замыкаться в формальных изысках и технической революции... Мы не хотим находиться вне судьбы нашего народа... Мы хотим, чтобы наши фильмы правдиво отражали наше время и наши художественные и личные интересы».

Очень часто в высказываниях канадских кинематографистов встречаются призывы обратиться к «политической реальности», а также к созданию полнометражных художественных фильмов.

Канадские киноработники предпринимают меры к созданию фильмов помимо Национального бюро. Примером такого рода производства стала картина Клода Ютра «На все готов», получившая в 1964 году Большую премию канадского кино. В этом фильме много интересных подробностей о жизни современной Канады. Другая картина — «Смутьян» Пьера Патри — создана на средства кооператива.

Еще одним источником приложения сил молодых канадских кинематографистов стали заказы телевидения. Любопытно — и это подчеркивает Клод Ютра в «Франс нувель»,— что большая часть заказных фильмов Национального бюро даже не показывается на канадских экранах и сами канадцы узнают о них из иностранной прессы. Вот отчего так серьезно звучат слова одного из ведущих режиссеров Канады Ги Л. Коте:

«В настоящее время более необходимо делать фильмы, которые хочет видеть народ, чем охотиться за премиями на Каннском фестивале... Нужно верить в кино. Достаточно оглядеться вокруг, чтобы увидеть пробудившийся народ. Нужно бороться за то, чтобы наши киноработники получили право и свободу глубоко отображать чаяния нашего общества».

Янина МАРКУЛАН

Первый фильм Анджея Вайды

В январе 1955 года на улицах Варшавы появились афиши, извещавшие о премьере нового польского фильма. Название его звучало как манифест — «Поколение».

В истории польского кино произошло событие, над смыслом которого размышляют и до сегодняшнего дня. Многое началось с «Поколения». Начался период ожесточенных споров, далеко перешагнувших границы экранного искусства,— споров о долге и чести, героизме и «антигероизме», о человеке и истории. В кинематограф пришел режиссер Анджей Вайда.

Вайде было тогда 28 лет. Немного. Но он был одним из тех, чья юность стремительно и трагически завершалась годами войны. Он был из поколения, познавшего цену жизни и смерти. Участник Сопротивления, связной одного из отрядов варшавских повстанцев, Анджей Вайда вынес из тех лет впечатления, которые во многом сформировали его личность.

Сначала ему казалось, что только кисть художника сможет запечатлеть все, что было. Поэтому он стал студентом Академии изящных искусств в Кракове. Но через три года пришло другое решение. Кино. Он поступает в Государственную Высшую киношколу в Лодзи, становится учеником признанного мастера — режиссера Александра Форда. После окончания школы работает ассистентом у Форда на картине «Пятеро с улицы Барской», снимает короткометражные ленты. «Поколение» — его первый самостоятельный художественный фильм.

За десять послевоенных лет в Польше произошли небывалые перемены. Революция, становление народного, социалистического государства стали фактом жизни — новой, невиданной, радостной, сложной. Отступало прошлое, но тень войны еще нависала над многострадальной Польшей, еще звучало эхо войны, а конфликты, рождаемые ею, подчас не ослабевали, а становились главными, требовали решения. Одной из таких проблем стала судьба молодого поляка, судьба поколения, прошедшего войну.

Герои фильма Вайды — активные участники Сопротивления, солдаты Гвардии Людовой. Эти солдаты не всегда носили форму и часто шли в бой без оружия в руках.

Два героя, два характера были в центре картины — Стах и Ясь. Вайде удалось в своем первом фильме не только заявить характеры своих молодых героев, но и дать точный социальный, исторический и психологический анализ причин, породивших данные характеры, раскрыть их сущность. Вариации этих двух характеров будут еще много-много раз появляться на польском экране.

...Рабочая окраина Варшавы. Нищенские домишки, халупы, как их называют поляки. Одинокая фигура старика, пасущего коз. Монотонно, как-то безнадежно звучит мелодия известной песенки, рефрен которой кончался словами: «через год, через день, через минуту—скоро не станет нас». Невидимая шарманка наигрывает без слов эту песенку обреченности. Трое мальчишек, играющих ножами. Тревожно-медленный ритм первых кадров. И сразу резкий переход. На ребят, ворующих уголь с немецкого эшелона, натыкается патруль. Стрельба. Один не успел удрать. Упал замертво. Другого — Стаха — ранили в руку. Дома мать, ничего не спрашивая, промыла рану, перевязала.

Мальчишке надо работать. Мать из сил выбивается, чтобы прокормить себя и сына стиркой. Трудно определить, сколько лет этой женщине. Была очень красивой, горе быстро стерло красоту. Война забрала мужа. Может забрать и сына. Вот пришел он, уже раненный. Пусть лучше идет работать.

И вот Стах в столярной мастерской. Многое увидел он здесь.

— Никому не верь. Рассчитывай только не себя,—учит Ясь Стаха,— я четыре года здесь бегаю, и никто мне руки не подал.

Так встретились герои, которым предстоит стать друзьями и врагами.

— Учись. Ходи в школу,—говорит коммунист Секула Стаху. Он же дает Стаху и первый урок политэкономии («ты получаешь шесть злотых в день, а хозяин зарабатывает на тебе в восемь раз больше»), рассказывает о Марксе, о борьбе с оккупантами.

В коротких, до предела сконцентрированных эпизодах мы видим путь Стаха к тем, кто сознательно противостоял врагу, к партии коммунистов. Школа. Встреча с Доротой— смелой подпольщицей (артистка Уршула Моджинска). Клятва — военная присяга. «Смерть оккупантам! Беритесь за оружие!» Лавина событий, новых впечатлений сваливается на Стаха. В их последовательности — логика многих судеб, логика общности народной борьбы.

Уже в начале фильма рождается ощущение, что все, что мы видим на экране,— монолог Стаха, его воспоминания. Глазами Стаха воспринимаются и патетические эпизоды; и лирические — прекрасные и горькие страницы первой любви; и иронический подчас взгляд на себя; и драматические раздумья о тех, кто погиб.

Вот только что Стах по-взрослому разговаривал с Секулой, горячо просил помочь ему стать бойцом Гвардии Людовой. Вышел на улицу, и вдруг радость, щенячья радость, как хмель, ударила в голову. Позабыв о своей взрослости, будущий гвардеец, как последний пацан, уцепился за проезжающую пролетку и лихо покатил по улице.

Лирическая сцена встречи с Доротой на базаре в воскресный день. Будь Стах в другом настроении, он увидел бы иное — нищету, щемящее убожество оккупационной «толкучки», но он счастлив, он испытывает восторг от встречи с этой необыкновенной девушкой. Она кажется ему принцессой из сказки — мудрой и прелестной, а весь мир тоже сказочно прекрасным. С юмором, множеством тонких подробностей снята эта сцена. Мальчишка ощутил себя юношей. И вдруг заробел, почувствовал себя неуклюжим и нелепым. Застеснялся не только своего неумения «вести беседу», но и костюма, на который никогда раньше не обращал внимания. Хотя, впрочем, костюмом это жалкое одеяние трудно назвать. Рваная кацавейка с торчащими клочьям не то меха, не то ваты, старый шарф (еще, наверно, от отца), видавшая виды кепчонка...

Эта лирическая, окрашенная юмором сцена раскрывала силу, нежность и в то же время хрупкость первого чувства. В ней еще не было горечи любовных сцен «Пепла и алмаза», трагической безысходности лирических дуэтов «Канала», «Самсона», «Лётной». Пожалуй, это самая светлая, чистая и жизнелюбивая лирическая сцена в творчестве режиссера. Как, впрочем, и весь фильм «Поколение».

Совсем иные средства выразительности находит режиссер в другой сцене. Резкость контрастных сопоставлений. Солнечный, вроде бы мирный день. Стоя во весь рост на подводе, Стах мчится по городу — едет на склад. Бе-

«Поколение». Тадеуш Ломницкий — Стах

«Поколение». Тадеуш Янчар — Ясь

шеный галоп лошадей, устремленная вперед, как бы летящая фигура юноши. Упоение движением. Ритм молодости. Движение и свет. И вдруг, как удар, как переход в ночь. Навстречу колонна обреченных. Медленная процессия к смерти. Этот переход— жизнь—смерть— станет лейтмотивом военного цикла Вайды. Экспрессия контрастной смены будет его творческим оружием еще долго, ибо она вбирает в себя, как философский тезис, то, что полярно и что в то же время — рядом. Это закон войны, ее формула.

В первой половине фильма Стах — главный герой. Его судьба в центре внимания, о нем идет рассказ. Вторая половина больше посвящена Ясю. Но в финале на первый план опять выходит Стах.

Вайда не торопится отдать предпочтение кому-нибудь из своих героев. Он хочет сказать о них полную правду— сложную и противоречивую. Ему безгранично нравится Стах — прямой и упрямый, веселый и общительный рабочий парень, делающий свои первые сознательные шаги в жизни. Время было такое, что подчас расстояние от детства до зрелости измерялось в несколько дней, а опыт одного часа равнялся опыту иной жизни. Война диктовала свои законы, свое измерение времени, чувств, достоинств и пороков человека. Стах шел навстречу своему предназначению стремительно, но не стихийно. Все в нем было уже подготовлено к тому, чтобы пойти именно этим путем — путем сознательной революционной борьбы, путем героизма, выдержки, настойчивой устремленности к избранной цели. Он не рационален. Наоборот, Стах в картине сохраняет непосредственность и задорность юности, мы становимся свидетелями его первой любви, сначала радостной, а потом, когда гибнет его возлюбленная, и трагической. Это натура жизнерадостная, открытая. Он весел и находчив, простодушен и умен, осторожен и одновременно храбр. Исполнитель этой роли совсем молодой тогда еще Тадеуш Ломницкий играл Стаха азартно, весело, драматично.

И все же многие зрители и критики, утверждая, что Стах — бесспорная удача фильма, отдавали предпочтение другому герою — Ясю Кроне в исполнении Тадеуша Янчара. Так, например, Болеслав Михалек писал: «...в конечном счете, в «Поколении» Ясь Кроне, а не Стах выдвинулся на первый план».

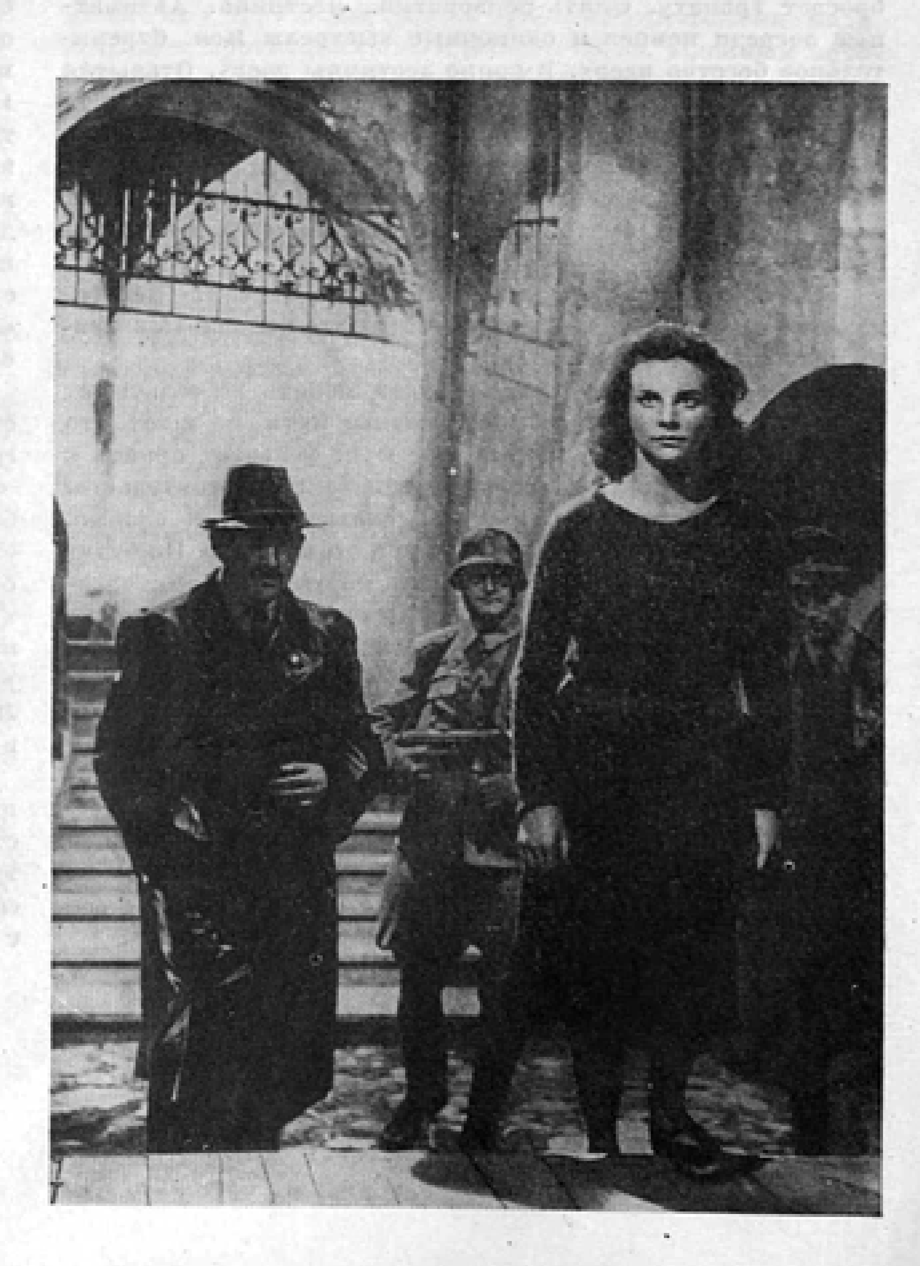
Ясь — типичный романтический герой. Он нервен и легко уязвим, растерян и впечатлителен, его метания, неумение быть рационалистом (хотя ему этого и хочется), подверженность первым импульсам ставят его в положение жертвенно-романтическое, окружают ореолом мученичества.

Юноша никак не хочет идти дорогой отца, жизнь которого, по его мнению, прошла зря. Что проку, что он был честен, много трудился? Какую плату он получил за все? Нищета, унижение, одиночество, тоскливая старость. Ясь решил «выбиться в люди». Для этого потребовалось прежде всего быть «лояльным». Конфликт с этим рационалистически поставленным самому себе «заданием» Ясь переживает на каждом шагу. Рационализму противится его натура — он не умеет подчинять себя поставленным целям. Ломает заданную схему и сама жизнь, полная алогичности действительность войны, гитлеровской оккупации.

Почти случайно Ясь оказывается «мстителем» — он убивает немца. В помещении пивной оказался фашист, которого ненавидели ребята. А в руке Яся оказался револьвер. Несколько выстрелов. Предсмертный крик немца. Растерянные глаза Яся. И бегающие глаза арапчонка на часах-ходиках. Молчание ребят. И опять глаза Яся и глаза арапчонка.

Ясь ощутил «ореол» вокруг своей головы и захотел признания. Встречаясь с друзьями, юноша мог говорить только о происшедшем, снова и снова переживая свою смелость, вспоминая дурманящий хмель риска. «Ковбой несчастный»,— говорит ему Стах, а Ясю кажется, что все не понимают, какой он храбрый.

Кадры из фильма «ПОКОЛЕНИЕ»



В собственных глазах Ясь стал романтическим героем, а в глазах товарищей — глупым неврастеником, хвастуном, человеком, на которого нельзя положиться. Его начинают сторониться, отбирают оружие. Не признание, а презрение достается ему в награду. Ясь мучительно переживает это. Значит, героизм никому не нужен и подвиг тоже не оплачивается? — думает он.

Жизнь предлагает Ясю еще одно испытание. К нему, озлобленному и одинокому, приходит преследуемый немцами еврейский юноша Абрам. Еще более одинокий. Ясь отказывается помочь ему, не впускает в дом. Короткий разговор на лестничной площадке. Умоляющие глаза Абрама. Ускользающий, испуганный взгляд Яся. Медленно, как во сне, удаляется Абрам, идет навстречу неминуемому. Смотрит ему вслед Ясь. Все меньше становится уходящая фигура, и все больше растет смятение Яся. Он пытается разглядеть исчезающего вдали Абрама, но какие-то стены, решетки надвигаются на него, как бы отделяя от мира, как бы заточая в одиночную камеру совести.

Анджей Вайда и сценарист Богдан Чешко ставят нас перед проблемой: что такое подлинный героизм, а что— аффект, романтическая поза, пусть красивый, но ненужный жест? Ясь оказался способным на мгновенное и краткое преодоление страха, на действие-импульс, но потерпел полное поражение, когда потребовалась подлинная человеческая храбрость, усилие не только сердца, но и ума.

Пытаясь утвердить себя в своих глазах, найти нравственное равновесие, Ясь снова идет к товарищам.

Эпизоды восстания. Ясь и Стах вместе со всеми. Они помогают повстанцам выбираться из каналов, находят им убежище. Похищают у немцев машину.

Ребята неожиданно натыкаются на группу немцев. Всем удается скрыться. На пустынной улице остается один только Ясь. Резкий свет солнца и густая тень от домов, от надвигающихся врагов. Медленно идущий Ясь. И так же медленно за ним следуют немцы. Будто на прогулке. Напряженная спина юноши. Гулкий шаг преследователей. Не выдержал Ясь, побежал, за ним ринулась погоня.

Подворотни. Дворы. Подворотни. Двор-колодец. Ясь бросает гранату. Опять подворотня. Лестница. Автоматные очереди немцев и одиночные выстрелы Яся. Стремительное бегство вверх. В конце лестницы дверь. Открытая дверь — спасение. За дверью — решетка. Тупик. (Эта решетка, этот образ безысходности, встретится после в «Канале»). Минутное оцепенение. Потом решение. Во весь рост юноша становится на перила и падает вниз, навстречу врагу, будто идет в последний, самый главный свой бой.

Вайда, не скрывая, любуется своим героем. Вернее, даже не им самим, а той ситуацией, когда ненависть к врагу делает героя прекрасным.

И потом молодой режиссер будет любить не только тех своих героев, которые избирают верные пути, но и тех, кто знает цену смятению, кто подчас и не успевает прийти к цели, запутавшись в сложном переплетении обстоятельств. Его будут привлекать не только сильные, но и слабые. Ясь Кроне будет одним из первых в этом ряду. Но будут вызваны к жизни Мацек Хелмицкий, поручик Кораб, еврейский юноша Самсон — образы, близкие Ясю и дорогие Анджею Вайде, ибо все они — сильные и слабые — были его поколением.

Тема героизма и «антигероизма» прозвучала в этом фильме сильно и определенно. Пожалуй, этой определенности в других картинах Вайды будет все меньше и меньше, что и станет предметом многолетних споров.

Генеалогия ошибок Яся в его жизненной позиции, в его индивидуализме. Разве не связаны воедино его слова «никому не верь», «рассчитывай только на себя» с его романтической аффектацией, ненужностью «жеста»?

Подлинная храбрость— всегда преодоление страха, а подвиг, героический акт — осмысленное психофизическое усилие. В конце фильма Стах говорит Дороте: «Какой я храбрый? Я боюсь. Если меня убьют, я тебя больше не увижу». Он не позирует, не кокетничает своей отвагой, а относится к ней, как к повседневной необходимости. Сколько настоящего героизма потребовалось Стаху, когда он, пережив арест, а потом и смерть Дороты, продолжая начатое ею дело, один пришел на явку. Постаревший в одну ночь, но еще более сильный и упрямый боец.

...Опять, как в начале, окраина города. Где-то там дымятся руины Варшавы, где-то идет еще смертный бой. По одному сходятся молодые варшавяне-повстанцы. Совсем еще дети. Такими были недавно Стах, его друзья. Парень с девушкой, напоминающей Дороту. Стах смотрит на них, и мы будто читаем его мысли: «Теперь я отвечаю за них. Я теперь умнее и опытнее. Надо не дать им погибнуть, надо научить их бороться, а если и придется отдать жизнь, пусть знают во имя чего. Пусть знают, что зло преодолимо».

На этом кончается фильм.

Создание образа молодого коммуниста — характера цельного и гармоничного — большая заслуга артиста Ломницкого и режиссера Вайды. И до сегодняшнего дня трудно найти в польской кинематографии образ более сильный и привлекательный.

Гражданская активность молодого режиссера, впечатлительность и импульсивность окрасили картину в особые тона, присущие только Вайде. Вся атмосфера картины — динамичная, острая, подчас жестокая. Романтизм ее не только в ситуациях, характерах героев, но и в манере изображения — в композиции кадра, ритме, интенсивности светотеней. Здесь еще нет сложной метафоричности поздних картин Вайды, еще не сложилось его пристрастие к символической образности, пластическому эффекту, но уже сказались здесь талант и темперамент большого художника, наблюдательность и тонкость его.

Когда сейчас, с десятилетней дистанции, смотришь «Поколение», поражает не только зрелость режиссерского дебюта, но и «энциклопедичность» тем, образов, приемов, открытий, содержащихся в этом фильме. Многое, очень многое найдет потом развитие. Речь уже была о родстве Яся с героями «Канала», «Пепла и алмаза», «Лётной»; тема еврейского юноши будет продолжена в «Самсоне», ирония героизма-аффекта, героизма-позы станет центральным мотивом «Лётной», а судьба военного поколения пройдет через все творчество Вайды. Трагическая любовь, лишенная будущего, и смерть, разрушающая любовь,— с этим мы встретимся в «Канале», «Пепле и алмазе», «Лётной», «Самсоне». Война и любовь— одна из самых сильных тем Вайды — печальная и гуманная.

Это был фильм особый еще и потому, что с ним в польский кинематограф одновременно с Вайдой вошла целая группа молодых талантов. Вот что вспоминает сам Вайда: «Поколение» имеет для меня очарование молодости, это был, по сути, полностью фильм молодых. Почти все мы дебютировали тогда. Ежи Липман первый раз самостоятельно был оператором. Марковский первый раз сочинял музыку к художественному фильму. Чешко первый раз писал сценарий, актеры — кроме Янчара и Ломницкого — первый раз стояли перед камерой, а я первый раз стоял за нею. Люблю этот фильм за его пластичность, выразительность и страстность».

После премьеры «Поколения» прошло десять лет. Для польского кинематографа это были лучшие годы — годы становления и расцвета. Но первый фильм Вайды не потускнел и сейчас не утратил своей красоты и силы, не сдал своих боевых гражданских позиций. Такое бывает только с настоящими произведениями искусства.

Инна СОЛОВЬЕВА

Мера вещей

Фильм «Ночь и туман» был сделан Аленом Рене в 1955 году. Через десять лет, в конце 1964 года, он был назван в числе двенадцати лучших документальных фильмов мира (список был составлен по результатам опроса, проведенного организаторами Мангеймского фестиваля среди кинокритиков различных стран). В большинстве этот список состоит из произведений, созданных в 20-е и 30-е годы классиками документального кино — Вертовым, Ивенсом, Флаэрти, Туриным, Грирсоном. Картина Рене — не только самая «молодая», но и самая современная в этом списке, хоть она и единственная в нем, запечатлевшая события, происходящие не в момент создания фильма (как то по природе его свойственно документальному фильму), а отделенные десятилетней давностью. В наши дни события эти отделены от нас уже двадцатью годами. А фильм современен, может быть, еще более современен, чем был десять лет назад.

Перед «Ночью и туманом» Рене сделал «Гернику», фильм по картине Пабло Пикассо. Его спрашивали: почему он сделал этот фильм. Режиссер мог бы сказать, что «Герника» была заказана ему в пятидесятом году так же, как до того были заказаны «Ван-Гог» и «Гоген», что в ту пору во Франции кинематографисты охотно делали ленты, посвященные биографиям или отдельным полотнам живописцев, нащупывая в этих экранизациях любопытные возможности. Мог бы сказать, что «Герника» Пикассо трудна для понимания и зрителю не бесполезен кинокомментарий.

Обычно Рене отвечает репортерам именно так, обходясь фактическими справками. Но о «Гернике» он ответил серьезно и задумчиво: «Фильм надо было поставить не десять лет спустя после уничтожения города, но за десять лет до того. К сожалению, фильмы всегда делают после...»

Основное ощущение «Герники» — ощущение томящей, длящейся угрозы. Угрозы повторения. Фильм заканчивается долгой монтажной фразой, протяженной, однозвучной, словно бы не снятой, а спетой медленно, «на одной ноте», движущейся камерой. Это тревеллинг-реквием, медлительный и нескончаемый. В глубь кадра по диагонали уходят в полутьме скульптуры Пикассо. Они похожи на скрюченные тела, осмолившиеся или обуглившиеся. В них нет ни выразительности живого существа, ни хотя бы выразительности обычной смерти. Только угольный блеск, соскальзывающие блики света на черном, смоляной лоск внезапно освещенного плеча или бедра. Камера уходит в эту бесконечную глубину, не приближаясь и не смея отстать, навстречу новым и новым изваяниям из полутьмы, и свет скатывается каплями с их непроницаемой черноты, как мог бы соскальзывать дождь с мрамора. Тревеллинг-реквием останавливается, когда в кадре оказывается еще одна черная, во влажных бликах света фигура... Это не мертвое, это живое, изображение живого... Человек с ягненком на плечах, тоже изваянный Пикассо, стоит со своей курчавой тяжеленькой живой ношей. И дождь, увлажняющий изваяние,— просто дождь, нужный, чтобы в земле набухли зерна... Жизнь продолжается. Пастырь снова несет первенца от стад своих.

...Скоро Ален Рене снимет поле, на котором тоже можно представить себе пасущихся овец, снимет на цветную пленку, так что небо в кадре будет скромно голубеть, а постройки поодаль будут розового цвета. Впрочем, их поначалу и не будет видно. Просто поле, земля, самая обыкновенная, в негустой траве. В глубину кадра по диагонали уходят рельсы. Между шпалами выросла трава. Чуть ли не цветы. Сейчас пути пусты — уже пусты или еще пусты, по ним ничто не движется, и только камера завороженно начинает свое движение по этим уходящим наискосок рельсам. По подъездным путям Освенцима.

Потому что это тихое поле — лагерная зона, и фильм, который начинается с этого цветного кадра, называется «Ночь и туман».

Заключительный кадр «Герники» возникал на смену ужасам уничтожения, возникал как образ древней и продолжающейся жизни людского рода. Но для Алена Рене важен не только мотив уничтожения жизни, которому в состоянии противостоять заключительный кадр. Он думает не только об ужасе физического уничтожения, но в еще большей степени — об уничтожении человека как меры вещей.

Фашизм по-своему разрешает основное противоречие капиталистического мира с несоразмерностью его устройств человеку. Вопрос о несоразмерности снимается тем, что тоталитаристское общество просто отказывается считать человека мерой вещей.

Бомбардировка небольшого испанского городка вошла в историю XX века, потрясши сознание вовсе не числом жертв, а демонстративностью.

Зачем было бомбить Гернику? Это не железнодорожный узел. Промышленности здесь нет. Особой преданностью антифашистской идее городок тоже не был прославлен, так что налет не имел даже карательной цели.

«Герника не имеет особого значения». Фраза эта, прозвучавшая в начале фильма, как фраза из справочника, получает призвук. Герника не имеет значения. В ней столько-то тысяч жителей, и ни один из них тоже не имеет значения.

Убийство Герники — это убийство по идейным мотивам, только не в привычном смысле слова: не уничтожение политического противника или идейного врага. Идейным мотивом было утверждение фашистского тоталитаризма, кровавая девальвация ценности отдельного человека. Сама социальная структура, внутренняя необходимость фашистского общества мотивирует злодеяния против человека, по всей видимости бессмысленные. Это общество, которое, для того чтобы держаться, необходимо должно вытеснить самое представление о человеке как о мере вещей.

И продолжение жизни как таковой вовсе еще не означает возможность восстановления уничтоженного нравственного мерила. В кадре различимы суховатые былинки на земле Освенцима. «Было и быльем поросло...» Человечество может жить, как трава растет, а трава — мы видим — растет и там, где было убито четыре миллиона людей. Четыре миллиона. В детстве каждый когда-то не верил и удивлялся, что если считать до миллиона — один, два, три, четыре... — нужно без перерыва считать тринадцать дней. Но мы просто говорим: четыре миллиона, не пробуя пересчитать их: один, два, три, четыре...

Фильм Алена Рене сплетен словно бы из двух мотивов. Один звучит так: «это не должно повториться!» Другой звучит так: «это может повториться. Это может повториться. Можно успокаивать себя: это было один раз и где-то далеко. Но это было не один раз. И недалеко. И это может повториться...»

Рене — сдержанный человек, во всяком случае, не склонный распространяться о своих переживаниях перед репор-

терами. Когда ему задавали вопросы, он сухо отвечал, что работа в данном случае очень сложна. Лента должна иметь аудиторию — она пропагандистская по своему назначению, иначе ее не стоит делать. Но режиссер не вправе привлекать аудиторию ужасами. Столь же безнравствен в такой работе эстетизм. Играть на эффектах черно-белого, на полосах света от перекрещенных решетками окон, на черно-белых полосатых арестантских робах — стыд. Смотря уже смонтированный им фильм, Ален Рене возмутился невольной изысканностью монтажных сопоставлений движущихся и неподвижных кадров. Стал переделывать.

Работа Алена Рене над «Ночью и туманом» — совестливая работа. Он испытал здесь особый сердечный стыд художника перед материалом: перед его мукой и наготой. Этот стыд оказывается своего рода камертоном фильма. Зритель настраивается именно по нему. Сосредоточенность, целомудренность и боль восприятия отвечают сосредоточенности, целомудрию и боли творчества.

Один из первых зрителей фильма, Сергей Юткевич, который смотрел «Ночь и туман» на очередном международном кинофестивале, очень тонко передает это ощущение стыда, проникшее даже в атмосферу профессионального и светского просмотра. «Ночь и туман» — фильм, запрещающий восхищаться собой как явлением искусства, фильм, который счел бы аплодисменты себе — позором, просто не перенес бы их.

Тот же стыд художника перед наготой материала, ему лично биографически чужого, заставил Алена Рене отказаться от авторства сценария. Он объяснял: «я никогда не был заключенным лагеря смерти...» — и просил о помощи писателя Жана Кейроля, который как раз был в числе людей, депортированных из Франции в одно из тех мест, какие в секретной деловой переписке гитлеровских руководителей, ведавших плановым истреблением, носили это условное название: «Ночь и туман».

Кейроль подготовил первый вариант сценария, потом вместе с Аленом Рене поехал в Польшу, где и шла большая часть работы.

В основе документы: фотоснимки, кинокадры. Кое-что взято из официальной фашистской кинохроники. Часто это снимки, садистски или безразлично отщелкнутые самими эсэсовцами. Есть отчеты военных кинооператоров, сделанные тотчас после освобождения лагерей войсками союзников. Материал искали в архивах, в следственных папках процессов против военных преступников, в музеях, в фильмофондах. Не всегда получить нужные кадры было простым делом. Из ФРГ на запрос режиссера ответили очень любезным письмом, обещали сделать все возможное и не прислали ни одного снимка. Несколько нужных кадров хранилось в киноархиве французских вооруженных сил, Ален Рене обратился туда, но ему ответили внятно: «ввиду направления вашей работы не считаем целесообразным». Ален Рене не удивлялся. В сущности, ведь об этом же он и ставил фильм.

В сборе материалов помогло Объединение бывших узников концлагерей, другие антивоенные и антифашистские организации.

В «Ночи и тумане» ясная, последовательная, повествовательная композиция. Все то, что снято сегодня, снято на цветной пленке. Снимки, относящиеся к прошлому,—черно-белые. Голос за кадром всегда говорит именно о том, что происходит в кадре. Изображение как бы удваивается текстом.

В начале картины, после того как движение камеры медленно уводило нас по диагонали в глубь кадра, наперерез ей возникало движение, по темпу куда более энергичное, такое же прямое, но из глубины — на первый план: диагональ властно перечеркивала диагональ. Маршировали войска. Выбрасывая руки в гитлеровском приветствии, чеканили шаг. Барабанщики в форме гитлерюгенд стояли наискосок шеренгой, ожидающе подняв палочки, ловили сигнал, чтоб рассыпать победную дробь.

Строительство концентрационных лагерей начиналось уже тогда. Те, кому предназначалось умереть там,— говорится за кадром,— еще жили в Варшаве или в Париже. Но уже были чертежи. Расчеты. В проектных мастерских лежали кальки. Возводились бараки. Поначалу не было большого порядка, еще строили в разном стиле, потом это унифицировалось, как все остальное.

Уже все было готово. Ален Рене монтирует неподвижные фотокадры. Теплушки. Часовые у теплушек. Группы офицеров. Несколько детей, которые ждут погрузки. Все готово, повторяет голос за кадром, и кадр «пошел», хотя мы почти не увидели этого момента начала движения. Проверяют документы. Подходит старик с четырьмя детьми. Медленно провозят коляску с паралитиком. Медленно переступают в очереди перед узким входом. У одного из ждущих — пушистая седая бородка старого врача; снимавший старался, чтобы на кинопленке отчетливо была видна его шестиугольная звезда, и ее действительно хорошо видно.

Снова фотография: широко раскрытые, неподвижные черные глаза долго глядят прямо в объектив. Высветлена только узкая полоска снимка; кажется, что девочка смотрит в щель еще не до конца задвинутой двери вагона. Но двери задвигают. Поезд трогается (и «трогается» кадр, это уже не фотография, а кинопленка). Диагональ уходящих вагонов. Поезд идет ровно. И снова легкий цветной кадр начала: рельсы, которые словно бы ждут прибытия того, черно-белого, отошедшего от перрона поезда, с его неускоряющимся движением. Ждут, терпеливо прорастая кашкой...

На Краснодарском процессе бывший эсэсовец давал показания: нет, в тот раз мы расстреляли не пять грузовиков, а всего четыре. Людей мерят даже не числом, а емкостью грузовика или эшелона, как можно мерить воду ведрами и бочками. Только чудакам приходит в голову подсчитывать, сколько капель в ведре. Грузовики и вагоны везли груз для бараков, для каменоломен, для крематориев и рвов. В лагерях происходило двойное истребление: истребление физическое и истребление человека — меры вещей, истребление святости и неповторимости каждого человеческого существа.

Прежде всего истреблялась отдельность этих существ. Начинается с позорящей одинаковой массовой наготы. Фотографы-любители заставляют раздетых донага людей стоять перед камерой, лица сняты довольно крупно, но ни одного нельзя было бы запомнить, их словно стерли.

Одежда такая же позорящая и одинаковая, как нагота. Потом голод доводит людей до сходства скелетов. Человек в лагерных бараках исчезает как личность и умножается, повторяется до бесконечности в тысячах таких же обезличенных фигур.

Это уничтожение и умножение проходит в фильме как сквозная тема его. Ей служит и ритм—без сломов, без ударов и кульминаций, чуть ускоряющийся, чуть замедляющийся, однообразный и певучий. Постоянны тревеллинги, напоминающие и ритмом и протяжностью последнюю монтажную фразу «Герники». Есть тревеллинг вдоль нар, нары в два этажа, нары в три этажа, нары, нары, каменные нары, нары, и кажется, им нет конца — и им действительно нет конца... Есть тревеллинг в бараке, превращенном в уборную: дыры, облитые хлоркой, дыры, дыры, дыры, и певучесть движения камеры, панорамирующей все это, просто страшна... Есть тревеллинг вдоль окон тюрьмы, тревеллинг вдоль окон публичного дома для охраны, каждый раз он физически нестерпимо долог, а в кадр входят еще нары, еще дыры, еще окна, еще окна...

Уничтожение и умножение. Толстенные канцелярские тетради, скорее — томы. Они перелистываются ровно и

быстро, это записи о тех, кто прошел через эти ворота с надписью «Каждому свое», через эти бараки, нары, через эту странную душевую с неправдоподобной прочностью дверей, с этими вентилями для газа, с этим бетонным потолком, немного выкрошившимся от миллионов царапавших его ногтей. Мы заходим и сюда, под этот исцарапанный потолок, и камера все бродит тут под странную, нежно-грустную немецкую мелодию, а потом она начнет еще один тревеллинг, в том же ритме, в том же однажды взятом ракурсе будет идти вдоль заслонок печей крематория, так же не в состоянии будет остановиться или ускорить движение, и в кадр будут входить заслонка, поддувало, приспособления для загрузки тел, опять заслонки, опять поддувало, опять заслонки...

Уничтожение и умножение. Сотни тысяч принятых кладовщиком и уложенных в груды сугубо личных вещей. Груда пенсне. Груда гребенок. Груда кисточек для бритья.

Экспонат музея в Освенциме: волосы. Камера снимает страшный ворох настолько близко, что не сразу поймешь, что же это такое. Кажется, наоборот, что это с огромного отдаления снят какой-то странный инопланетный пейзаж: застывшие и непостоянные волны, готовые прийти в движение песчаные дюны...

Уничтожение и умножение помалу сливаются, взаиморастворяются, приравниваются одно к другому.

Концлагеря не были задуманы как предприятия экономические, это были предприятия идеологические. Разумеется, идеологической обработке подвергались вовсе не те, чьи имена остались в многотомных списках лиц, принятых на уничтожение... Они были только наглядным пособием, как были наглядным пособием Герника или французская деревушка Орадур, заживо сожженная в сорок четвертом году.

Лагеря смерти были деловиты, расчетливы, обдуманны. В одном из кадров мы видим макетик крематория, выполненный почти любовно. Кадр не случаен. Во всей системе гитлеровских лагерей был этот оттенок «макета», модели, опыта: опыт реализации фашистской утопии. Опыт организации нового порядка. Ален Рене и Жан Кейроль обостренно чутки именно к отголоскам этих намерений: они рассматривают не столько эксцессы ужаса, сколько систематичность, упорядоченность. Лагерь похож на макет города: общежития для рабочей силы, общежития для среднего командного состава (комнаты «капо»), район, где живет начальство,— если бараки типовые, то и квартиры начальства тоже типовые. Развешаны плакаты: «Чистота — залог здоровья». В городе-тюрьме есть своя тюрьма. Публичный дом. Сиротский дом: детей ведь не всегда уничтожали одновременно с родителями. Инвалидный дом: барак для безруких и безногих, в лагерях жили и такие. Больница: кафель, никелевый блеск новенькой аппаратуры. Здесь любой эсэсовец-подмастерье может учиться хирургическому делу, если ему вздумается. Работают, впрочем, и настоящие врачи, пользуясь заключенными как лабораторным материалом. Так что даже и научное учреждение имеется. Во многих лагерях — самодеятельные оркестры. После того как установлена полная однотипность, разрешаются и даже поощряются достопримечательности: в одном лагере жил медвежонок, в другом, расположившемся близ Веймара, сохранялся «дуб Гёте».

Это модель мира, опыт идеального фашистского общества.

В «Ночи и тумане» есть короткие кадры, следующие почти как эпилог. Уже вошли союзники в лагеря. Уже солдаты в хаки, отвернув лицо от своей ноши, сносят в кучи перед кинооператорами черепа из разрытых рвов. Трупы лежат и в других рвах, навалом, спрессованные собственной тяжестью, слежавшиеся в какую-то массу, в смерти не возвратившие себе единственность и отдельность человеческого существа. И вот — как перебивка в этой панораме конца — короткие кадры суда над военными преступниками. Такие же стертые, уничтоженные лица. Говорит «капо»: я за это не отвечаю. Говорит офицер: я за это не отвечаю.

Но кто же тогда отвечает за все это? — спрашивает мужской голос за кадром, впервые на протяжении всего фильма не дублируя изображения, раздаваясь наперерез ему.

Этот «капо», этот офицер — образцовые граждане фашистского города-утопии. У них личность, личная ответственность, личный разум и совесть не отнимались насильственно. Они, так сказать, добровольно сдавали все это в лагерный цейхгауз при поступлении на службу. Получали — как обмундирование — свой паек идей и представлений, одинаковый для всех, обязательный для всех.

Камера горестно и страшно сопоставляет два способа уничтожения человека. Сопоставляет однообразно отечные пустые лица эсэсовцев со скамьи подсудимых с окостеневшими, навеки соединенными трупами во рву. Камера медленно, словно опустив глаза, идет вдоль рва. Если скульптуры Пикассо казались обугленными человеческими телами, эти мертвые кажутся памятником, трагическим барельефом.

Фильм взывает к памяти и не верит в силу ее. «Эти рвы,— произносит голос за кадром,— сейчас пусты, в них стоит вода — холодная и мутная, как наша плохая память». И снова в кадре — трава, ровное поле и какая-то странная конструкция из металлических трубок. Это всего-навсего что-то вроде передвижной лесенки для оператора. Что-то здесь случайное, брошенное, забытое. И все движется и движется усталая, измученная камера, не умея расстаться и не веря в свою власть навсегда запечатлеть этот травянистый вспоминающий, ждущий пейзаж...

Тема памяти, которая станет потом сквозной тревожной темой фильмов Алена Рене, все время шла контрапунктом в «Ночи и тумане». Она угадывалась уже в ритме, в странной ровности его — «к сожалению, фильмы всегда делаются только потом»; событие вынесено до начала, все было раньше, уже совершилось; остается память, которая так неверна или бестактна. Туристы снимаются у крематория — а что остается еще туристам? .

«...Фильмы всегда делают после». Но Ален Рене не хочет «посмертного кинематографа». Нужно, говорит он, пытаться сделать фильм не годы спустя после катастрофы, а до нее — чтобы предотвратить катастрофу... Именно это и пытался сделать он сам, художник-антифашист, в «Ночи и тумане».

А. ЗГУРИДИ

На конгрессе в Афинах

XVIII конгресс Международной ассоциации научного кино, состоявшийся в конце минувшего года, проходил в одном из древнейших греческих городов — в Афинах. Как и конгресс в Марокко, он свидетельствует о стремлении Международной ассоциации расширить географию своей деятельности, выйти за рамки интересов научной кинематографии Центральной Европы, включить в орбиту своего внимания все новые и новые страны и в первую очередь страны, в которых только еще начинает развиваться национальное кино.

●

Деловая часть конгресса содержала доклад, посвященный методике построения учебных фильмов для университетского образования. Работа эта ведется Международной ассоциацией научного кино совместно с ЮНЕСКО. В прошлом году Международная ассоциация отобрала (по соглашению с ЮНЕСКО) лучшие учебные фильмы всех стран по физике, химии, геологии, медицине и биологии, которые могли бы быть рекомендованы как учебные пособия для университетов тех стран, где совсем нет или только начинает развиваться национальная кинематография. Каталог этих фильмов уже разослан, а фильмы переданы на хранение в Международную научную синематеку в Брюсселе. На втором этапе должны быть определены темы будущих фильмов, объем их, место в учебном процессе, методика построения и т. п. Работа эта ведется ассоциацией при активном участии всех национальных организаций второй год. На третьем этапе силами национальных организаций должен быть подготовлен цикл учебных фильмов, который составит международный фонд учебных кинопособий.

На конгрессе в Греции возник вопрос о международном сотрудничестве и совместном создании фильмов, посвященных важнейшим научным и экономическим проблемам. Деятели научного кино Германской Демократической Республики выступили с предложением создать силами ассоциации научный фильм о водных ресурсах; делегаты Великобритании — о запасах горючего; советская делегация выступила с инициативой создания фильма об усилиях ученых всех стран в борьбе с таким тяжелым недугом человека, как рак.

Заинтересованно обсуждались возможности расширения работы ассоциации научного кино в области телевидения, которое может быть успешно использовано в массовом распространении научных знаний. Конгресс решил образовать в структуре ассоциации особую группу для координирования этой работы между всеми ее звеньями (секциями, комитетами) и заинтересованными национальными организациями.

Конгресс принял решение — усилить издательскую деятельность, которая должна помочь расширению взаимной информации стран по всем вопросам, касающимся производства фильмов и создания каталогов. Решено создать единый информационный центр в Международной научной синематеке в Брюсселе и аналогичный центр — специально по научно-техническим фильмам — в Будапеште.

На секциях и на объединенных заседаниях участники конгресса заслушали доклады и сообщения о новой технике, применяемой в научном кино, участвовали в дискуссиях, развернувшихся вокруг проблем научно-популярного, учебного и научно-исследовательского кино. Особый интерес вызвал разговор о месте научно-исследовательского эксперимента в научно-популярном и учебном фильме. С сообщением на эту тему выступил старейший французский режиссер Жан Пенлеве.

Деятели советской научной кинематографии показали на конгрессе два научно-исследовательских фильма: один рассказал (с помощью люминесцентной микрокиносъемки) об изучении движения простейших организмов, другой продемонстрировал процессы кипения органических жидкостей, зафиксированных с помощью высокоскоростной киносъемки.

●

Как и в прошлые годы, в рамках конгресса был проведен Международный кинофестиваль научно-популярных фильмов. Фестиваль проходил в одном из комфортабельных кинотеатров «Триатон», находящемся в центре города. Зал его был ежедневно переполнен. И это не случайно: на фестивале было много хороших фильмов.

Приятно отметить, что уровень научных картин за последнее время значительно повысился. Если в недалеком прошлом талантливые картины исчислялись единицами, то теперь количество их столь возросло, что выбрать из них лучшие оказывается делом совсем не простым.

Прежде всего хочется отметить фильм венгерского кинорежиссера Агоштона Коллани. Не потому, конечно, что этот фильм показывался в день открытия фестиваля, а потому что он заслуживает самого пристального внимания.

Агоштон Коллани принадлежит к числу режиссеров-«счастливчиков». Каждая новая работа такого режиссера непременно привлекает к себе внимание и уж во всяком случае не проходит незамеченной. Фильмы нашего венгерского друга отличаются глубиной содержания и удивительно тонким, изящным вкусом. Впервые наши зрители познакомились с его творчеством в 1958 году на Международном кинофестивале. Тогда А. Коллани показал у нас в Москве свой маленький шедевр — фильм «Колыбели». Это увлекательный рассказ о жизни пчел. Киноаппарат зафиксировал ла пленке самые сокровенные моменты поведения насекомых, их инстинкты, заботы о потомстве. Этому фильму присуще изящество формы, режиссерская изобретательность.

На этом же Московском фестивале мы увидели еще один фильм этого мастера. А. Коллани назвал его «История одной секунды» и рассказал в нем очень весело и остроумно о том, как ведут себя дикие животные при взрыве. В основе его — документальные кинонаблюдения за обитателями зоологического сада. На следующий год — на фестивале в Оксфорде (Англия) — мы рукоплескали новому фильму А. Коллани — «Остров мангустов». Это новелла из жизни любопытных зверьков-мангустов — тех самых мангустов, которые наводят ужас на змей.

Прошло еще немного времени, и мы увидели в Москве новый очаровательный фильм А. Коллани «Песнь о железе» (о творчестве венгерского художника Яноша Перца). Эта работа была удостоена золотой медали на III Международном кинофестивале в Москве.

Свой последний фильм, показанный в Греции, А. Коллани назвал «Проворные ноги, быстрые крылья». Бегут по лесу олени. Нет, они не бегут, а благодаря «волшебству» ускоренной съемки плывут по воздуху. Вслед за оленями экран заполняют летучие мыши. Медленно поднимая и опуская свои перепончатые крылья, они парят в небе. Как гигантские белые бабочки, порхают голуби.

Движение, беспрерывное движение. Как возникло оно в природе? Авторы отвечают на этот вопрос с помощью остроумно сделанных рисунков. От первого морского существа, вышедшего на сушу, у которого постепенно выработалась способность двигаться по земле и деревьям, до быстролетающих птиц прослеживаем мы эволюцию движений.

Мастерство А. Коллани заключается не только в том, что он точно отбирает необходимый для задуманной темы материал, но и в том, что он умеет найти для этого материала наиболее выразительную форму, переложить его на язык кинематографа. Все его фильмы прекрасно сняты, в них найден единственно верный ритм. И последний фильм отличается теми же качествами. Не удивительно, что

«Внимание — невесомость!»

он был признан одним из лучших фильмов фестиваля и ему был присужден почетный диплом.

Есть в научном кино еще один мастер со столь же завидной творческой судьбой. Это японский кинорежиссер и продюсер Созо Окада. Его фильмы включают поразительно эффектную и в то же время необыкновенно трудную микрокиносъемку. Мы хорошо помним его превосходные фильмы: «Морской снег», «В мире импульсов» и другие. На фестивале в Афинах Созо Окада снова блеснул мастерством: высоким уровнем съемки, тщательностью отделки деталей.

В цветном фильме «Рождение жизни» показывается эмбриональное развитие цыпленка. Мне приходилось не раз видеть этот процесс на экране. Я помню великолепный советский фильм на эту тему режиссера Д. Астафьева, помню такой же замечательный канадский, наконец — французский фильм. Казалось бы, ничего нового нельзя было ожидать от японского мастера. И тем не менее надо отдать должное Окада и его коллегам: они сумели найти новые средства показа процесса эмбрионального развития цыпленка во всех его сокровенных подробностях. Микрокиносъемка, цвет, звук в фильме заслуживают самой высокой похвалы. Второй фильм — «Прекрасная земля» — посвящен эволюции геологического строения японских островов. Может быть, можно упрекнуть авторов только в том, что они слишком уж полагаются на осведомленность зрителей — так скупы в нем объяснения. Во всем остальном оба фильма безупречны и заслуженно были награждены почетными дипломами фестиваля.

Остановлюсь еще на одном, хотя и не премированном фильме немецкого режиссера У. Шульца, представленном на фестивале киностудией ДЕФА (Германская Демократическая Республика).

В этом фильме речь идет о «материнском инстинкте» крошечной рыбки, которая наподобие нашей рыбки-колюшки строит на дне гнездо и откладывает в него очень немного икринок. Зато она тщательно охраняет их и благодаря этому сохраняет свой род.

Фильм этот сделан превосходно. Все в нем — если не считать начала, на мой взгляд совершенно ненужного (там сняты дети, которые очень долго оборудуют аквариум), — сделано с такой любовью, с такой завидной тщательностью, с таким умением, что может служить образцом для биологического фильма.

Отлично снята рыбка в момент постройки гнезда. Вот она приносит водоросли, укладывает их на дно, скрепляет вместе и прижимает к песку; потом снова отправляется на поиски и вскоре появляется с другой веточкой. Вот гнездо готово. Рыбка залезает в него, устраивается поудобней и откладывает икринки. Как самую величайшую драгоценность, охраняет она свое потомство, боясь покинуть гнездо.

Но что будет делать рыбка с наступающим на нее врагом? К гнезду приближается огромный тритон. Он раз в десять больше рыбки. Тем не менее она храбро вступает в борьбу и заставляет врага покинуть ее владения.

А теперь уже к гнезду движется настоящий танк, огромное чудовище, покрытое твердой броней. Это улитка. Но и тогда материнское чувство берет верх. Рыбка смело нападает на улитку. Удар следует за ударом. И что любопытнее всего, рыбка наносит удары по самым чувствительным местам: не по ракушке, а по телу улитки. Та прячется, пятится назад и наконец с позором отступает.

Проходит время. Появляются мальки. Но и тогда рыбка не отходит от гнезда. Я видел много фильмов подобного рода; видел и рыбок, строивших себе гнезда. И все-таки я с необыкновенным интересом смотрел этот маленький немецкий фильм и вместе со всеми зрителями искренне восхищался мастерством его создателей. Они потратили много мучительных часов, но достигли блестящего результата: великолепно сняли и показали нам то, что никакими другими средствами, кроме как с помощью кино, мы не могли бы увидеть.

Вы спросите, почему этот фильм не был премирован на фестивале? Мне трудно ответить на этот вопрос. Скорее всего, по ошибке тех, кто оценивал работы кинематографистов.

И еще об одном фильме мне хочется рассказать. Об английском фильме, сделанном для телевидения. Авторы назвали его «Мельчайшие в жизни». Речь идет о вирусах. Тема трудная. Особенно если поставлена задача рассказать о вирусах популярно, языком, понятным для самой широкой аудитории. Еще труднее показать сами вирусы. Слишком уж они малы, даже по сравнению с мельчайшими, микроскопическими существами — бактериями.

И все-таки создатели фильма нашли правильный ключ к решению сложной задачи. Они ввели остроумного лектора-экскурсовода, который быстро устанавливает контакт с аудиторией.

Броский и наглядный зрительный ряд очень точно иллюстрирует слова рассказчика. Вот на экране живые бактерии под микроскопом. Внезапно они увеличиваются в размере, затем еще и еще. «Здесь бактерии увеличены в 500 раз, — говорит лектор. — Теперь в 1000. В 3000 раз. В 5000 раз! — Видите?.. А теперь пройдите со мной в зал и посмотрите, как малы вирусы». Затем мы входим в аудиторию, где стоят макеты бактерий и вирусов. Лектор обращает наше внимание на макет, который по крайней мере в четыре раза больше его роста. «Это бактерия брюшного тифа. Та самая, какую вы только что видели на экране. А вот рядом — вирус», — говорит лектор и подходит к макету, который гораздо меньше первого. «Видите, насколько он меньше?» — спрашивает лектор. И тотчас добавляет: «Но, правда, должен вам сказать, что в природе он несоизмеримо меньше. Настолько меньше, что и представить трудно. Ведь он увеличен в 3 000 000 раз. Представляете? Если бы меня увеличили в 3 000 000 раз, то я мог бы завтракать в Нью-Йорке, а ботинки чистить в Лондоне. Теперь вы представляете, как он мал».

Лектор умело ведет рассказ. Свои выводы он подкрепляет живыми наблюдениями. Точные сравнения, остроумный текст в сочетании с кадрами живых клеток, снятых с помощью микросъемки, — все это дает наглядное представление о природе вирусов.

На кинофестивале были премированы два советских научно-популярных фильма: «Редеют облака» и «Внимание — невесомость!». Оба фильма созданы на Московской студии научно-популярных фильмов. В первом увлекательно, на прекрасно подобранных примерах рассказывается о достижениях советских ученых по управлению погодой, во втором — показана тренировка наших прославленных космонавтов перед их полетами в космос. Оба фильма были тепло приняты греческими зрителями.

Почетных дипломов удостоены также венгерский фильм «Кибернетика», чехословацкий фильм «Разговор со звездами», французский фильм «Морской карнавал», английский фильм «Критическая черта», польский фильм «Беловежская пуща», американские фильмы «Нервная система человека», «Поляроиды» и другие.

Специальный диплом был присужден французскому режиссеру Ж. Пенлеве за создание двух оригинальных фильмов на одном и том же материале: научно-популярного фильма «Рассказ о креветках» и учебного фильма «Креветки».

Всего на конгрессе в Греции было показано 179 научных фильмов. 13 лучших премированы почетными дипломами Международной ассоциации научного кино.

Отовсюду

«Однажды через двадцать лет» (режиссер Мартон Келети)

«Овдовевшие невесты» (режиссер Виктор Гертлер)

«Четыре девушки в одном дворе» (режиссер Пал Золнаи)

«Полтора миллиона» (режиссер Дьёрдь Палаши)

«Возраст мечтаний» (режиссер Иштван Сабо)

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ ВЕНГРИИ

АВСТРИЯ

В Вене осенью прошлого года был устроен показ фильмов Сергея Эйзенштейна. Зрители получили возможность посмотреть «Стачку», «Броненосец «Потемкин», «Старое и новое», «Александра Невского», «Ивана Грозного», материалы к фильму «Да здравствует Мексика!». Экспонировалась также выставка графики Эйзенштейна (рисунки, эскизы декораций, наброски мизансцен).

●

Свой новый фильм западногерманский режиссер Рольф Тиле (постановщик «Девицы Розмари») решил снимать в Австрии. «Убийца за две марки» — история трех гангстеров, пытающихся вернуться к честной жизни. В роли одного из бандитов снимается Курд Юргенс.

БОЛГАРИЯ

Режиссер Владимир Янчев совместно с кинематографистами ГДР снимает фильм-ревю «Старинная монета». Операторы — Неделчо Нанев и Эрвин Андерс. Главные роли исполняют известный киноактер из ГДР Манфред Круг, артисты Государственного сатирического театра в Софии Георгий Попов, Григор Вачков и эстрадная певица Лиана Антонова.

●

Первый в Болгарии киноклуб был создан в Димитровграде семь лет назад. Сейчас в стране 60 киноклубов и более 3500 кинолюбителей. Наиболее талантливые кинолюбители Болгарии участвуют в съемках профессиональных фильмов.

●

Фильм режиссера Генчо Генчева «До города недалеко» повествует об одном из эпизодов героической борьбы болгарского Сопротивления против фашизма. Сюжет картины основан на том, что трое антифашистов-подпольщиков должны пробраться в город, чтобы предотвратить встречу своего товарища с провокатором. В главных ролях: Валентин Русецкий, Людмила Чешмеджиева, Андрей Аврамов.

ВЕНГРИЯ

Экранизируется популярный роман классика венгерской литературы Мора Йокаи «Арестант Раби». Его ставит молодой режиссер Дьёрдь Хинч по сценарию Тибора Барабаша. Действие фильма, как и романа Йокаи, происходит в период правления Иосифа II в конце XVIII века. В основе — биография Матиаша Раби, видного государственного деятеля, вступившего в конфликт с императором. В ролях: Антал Пагер (Иосиф), Дьёрдь Калман (Раби), Шаму Балаш, Адам Сиртеш, Карой Ковач, Юдит Меслери.

ГДР

Режиссер Йо Хаслер закончил работу над фильмом «Хроника одного убийства», сценарий которого написан болгарским сценаристом Ангелом Вагенштайном по мотивам романа Леонгарда Франка «Ученики Иисуса». В фильме заняты Ангелика Домрёзе и Ульрих Тайн.

ИТАЛИЯ

После четырехлетнего перерыва возвратился к активной работе кинорежиссер Франческо Мазелли, поставивший десять лет назад фильм «Разгромленные». Два последующих фильма Мазелли успеха не имели. Новый фильм Мазелли — экранизация известного романа Альберто Моравиа «Равнодушные». Это первое произведение ныне знаменитого писателя, написанное им в 20-е годы, в котором он показывает продажность, разложение буржуазного общества Италии в период прихода к власти фашизма.

Мазелли, как отмечает критика, не пытался перенести действие в наши дни, как это было соблазнительно сделать, так как буржуазная среда итальянской столицы не слишком сильно изменилась, а это придало бы фильму большую актуальность; не погнался он и за воспроизведением во всех деталях атмосферы и быта того времени. Рецензенты указывают, что Мазелли пошел по пути психологического углубления и раскрытия характеров героев. Экранизация «Равнодушных», насколько можно судить по обширным рецензиям,— не только удача Франческо Мазелли, но и один из немногих случаев успешного перенесения на экран романов Моравиа.

Кроме Клаудии Кардинале, играющей роль Карлы, в фильме снимались американские актеры Полетт Годдар, Томас Милиан, Род Штейгер, Шелли Уинтерз. Критика высоко отзывается об игре этих четырех актеров, указывая, что Клаудиа Кардинале на этот раз справилась со своей ролью менее удачно.

●

Видный философ-эстетик Карло Людовико Раггьянти впервые выступил в качестве кинорежиссера, поставив полнометражный документальный фильм о творчестве Микеланджело. Рецензенты дают этому фильму высокую оценку. В частности, Антонелло Тромбадори пишет в журнале «Вие нуове», что Раггьянти удалось добиться таких великолепных результатов благодаря его теоретическим познаниям, глубокому проникновению в творчество Микеланджело и тонкому художественному вкусу. Раггьянти блестяще подтвердил, —замечает критик,— что кино является одним из лучших средств художественного анализа произведений изобразительного искусства и архитектуры. Созданный им фильм наряду с достоинствами просветительского характера обладает большими чисто кинематографическими достоинствами, подлинной художественностью и поэтичностью. Некоторые недостатки фильма относятся к тексту и музыкальному сопровождению, которые, возможно, порой недостаточно доходчивы.

Ким Новак исполняет заглавную роль в новом английском фильме «Молль Фландерс» (по роману Даниэля Дефо)

США

Известный американский актер Берт Ланкастер дал интервью сотруднику журнала «Мируар дю синема» (№ 10-11). Вспоминая свое детство, проведенное среди многонационального населения Нью-Йорка, Ланкастер подчеркивает, что с тех пор он интересуется проблемой расизма в Соединенных Штатах.

«Я познакомился с разными точками зрения, с разными философскими течениями... Дискриминация имеется во всех формах общественной жизни, но в области зрелищ налицо известная общность взглядов, ибо вы судите о человеке по его таланту, а не по цвету кожи... Я ненавижу расизм в любом виде...» Берт Ланкастер, замечает журнал, прервал съемки во Франции, чтобы принять участие в демонстрации против сегрегации в Соединенных Штатах.

«Борьба, — говорит Берт Ланкастер,— составляет часть нашей жизни. Смело выступать против чего-то, что вам мешает, значит принимать участие в жизни. Если в борьбе вы не обретете радость, если вы удаляетесь от жизни, возможно, это будет терпимая жизнь, но, мне думается, в этом случае вы будете жить только наполовину...»

●

Немые фильмы начинают пользоваться в США все возрастающей популярностью. В Гринвич Вилидж сооружен даже специальный кинотеатр, где демонстрируются исключительно немые кинокартины. Успех предприятия превзошел все ожидания, так что некоторые киностудии решили даже возобновить производство немых фильмов.

ФРАНЦИЯ

Молодой французский кинодокументалист Жан Орель (автор фильма «14—18» — о первой мировой войне) дебютирует в игровом кинематографе фильмом, в основу которого положена книга Стендаля «О любви». Орель собирается развить рассуждения писателя о любви в пяти эпизодах («Вертер и Дон-Жуан», «Дон-Жуан и женщины» и другие). Каждый эпизод будет сопровождаться соответствующим комментарием. В главных ролях выступают Эльза Мартинелли и Мишель Пикколи.

●

В ежеквартальнике французских кинематографистов-коммунистов «Мируар дю синема» помещена статья члена редколлегии журнала П.-Л. Тирара, в которой говорится о большом значении узкопленочных фильмов в пропагандистской работе Французской компартии. Автор приравнивает создание таких фильмов к выпуску листовок. Фильмы, сделанные на 8-*мм* пленке, могут быть показаны в любой обстановке. Если при этом, подчеркивает Тирар, записывать звук на магнитную ленту, то пропагандистское воздействие таких фильмов еще более возрастет. Легкость в обращении со съемочным аппаратом открывает широкие перспективы для создания боевых, партийных фильмов. «Например,— пишет Тирар, — вы можете без особых сложностей сделать картину против Франко. Ведь если франкистская полиция станет следить за всеми туристами, пользующимися узкопленочной камерой, ей придется немало потрудиться. ...Использование 8-*мм* камеры позволит без большой затраты средств дать бесценное оружие районным и квартальным партийным ячейкам, особенно в деревнях, где собирается не так уж много людей». В заключение автор призывает развернуть как можно шире работу по созданию фильмов на 8-*мм* пленке.

●

На парижские экраны вышел фильм Алена Кавалье «Непокоренный» с участием Алена Делона и Леа Массари. История похищения оасовцами в январе 1962 года известной женщины-адвоката Глейман послужила сюжетной завязкой фильма.

Люксембуржец Томас, шесть лет сражавшийся в иностранном легионе в Алжире, дезертирует из него в момент оасовского путча. Он мечтает возвратиться на родину, увидеть мать, маленькую дочку. И все же он соглашается на предложение своего бывшего лейтенанта оасовца за кругленькую сумму принять участие в похищении женщины-адвоката Доминик, приехавшей из Лиона в Алжир защищать в суде участника освободительной борьбы. В разговорах с Доминик Томас осознает, кто борется за правду в Алжире, проникается уважением к похищенной женщине. Он помогает ей бежать...

●

Летом прошлого года французский актер Ален Делон согласился сняться в нескольких американских фильмах, в частности в картине «Провал вора» режиссера Ральфа Нельсона. Желая подогреть интерес американской публики к Делону, газета «Нью-Йорк геральд трибюн» опубликовала интервью своей корреспондентки с ним. В интервью были такие заявления: «Американцы нуждаются во мне» или «У нас во Франции есть только дилетанты». Выяснилось, что это интервью — мистификация, ярчайший пример «желтой» журналистики, против которой и вос-

Леа Массари и Ален Делон в фильме «Непокоренный»

Кадры из фильма «П И Н Г В И Н»
Слева— рабочий момент

Известный польский писатель и сценарист Ежи Стефан Ставинский (на верхнем фото—справа) дебютировал недавно в качестве кинорежиссера (фильм «Разводов не будет»). Ныне Ставинский работает над фильмом «Пингвин», который он ставит также по собственному сценарию.

стал Ален Делон в письме, опубликованном в газете «Фигаро» в связи с перепечаткой в ней этого злополучного интервью под вопросительным заголовком «Ален Делон: шутка?»

«Я знаю,— пишет Делон,— слова актера не имеют никакого значения и никого не интересуют. Но приписывать мне высказывания, к которым я не имею ни малейшего отношения, в частности высказывания относительно моей страны и коллег, сотрудничать с которыми для меня большая честь,— самая отвратительная форма мошенничества. Я взял за правило не требовать опровержений или поправок в связи с опубликованием всевозможных небылиц о моей личной жизни. Но когда затрагивается моя страна, профессия и работа артистов, с которыми я снимаюсь и дружу, например моего друга Жан-Поля Бельмондо,— этого я не могу вытерпеть. Ваш редактор догадался: да, это шутка, но трагического характера для меня, и я обвиняю «Нью-Йорк геральд трибюн» в диффамации».

●

В то время как в Италии снимался фильм «Презрение» с участием Брижитт Бардо, один из режиссеров французского телевидения Жак Розье получил задание подготовить телерепортаж о съемках этого фильма. По прибытии в Италию Жак Розье столкнулся с «папарацци» — так презрительно называют итальянцы фоторепортеров, охотников за сенсационными, скандальными фотографиями. Они повсюду подстерегали актрису, устраивались с телеобъективами даже на крышах домов. Тогда параллельно со съемками телерепортажа Розье снял фильм под названием «Папарацци». Фильм Розье вскрывает причины, заставляющие «папарацци» заниматься «профессиональным бандитизмом», а также показывает, как использует подобные «фотодокументы» скандальная пресса. «Папарацци» — это не просто репортаж, а обличительный кинорассказ.

●

Французское телевидение подготовило ряд передач, посвященных зарождению кино. Начало этой серии положила передача о Луи Люмьере, следующей была передача об Эдисоне.

Недавно был показан телеспектакль о Жорже Мельесе. В телепередаче участвовали актеры «Молодежного театра», режиссеры передачи Жан-Кристоф Аверти и Клод Сантелли.

●

Готовится телевизионный фильм для юношества «Цирк в деревне» по рассказу Альберта Мальца «Цирк приехал». В фильме снимаются дети жителей маленького порта Онфлёр.

Роль директора цирка исполняет Поль Франкёр. Ставит фильм Роже Каан.

●

Французская Федерация депортированных и интернированных участников Сопротивления и патриотов выражает протест против выпуска на французский телеэкран созданного 30 лет назад фильма Лени Рифеншталь под названием «Боги стадиона».

Члены общества направили премьер-министру, а также директору французского радио и телевидения послание следующего содержания: «Режиссер Лени Рифеншталь сотрудничала в фашистском кино и была прямой соратницей Гитлера. Все ее произведения, и в частности вышеназванный фильм, прославляли национал-социализм и его доктрины, во имя которых были истреблены и убиты миллионы людей. В то время как идет подготовка к празднованию двадцатилетней годовщины освобождения узников концентрационных лагерей и французское радио и телевидение должно было бы показать всем французам, каков был ужас фашистских лагерей, подобный фильм представляет собой прямое оскорбление памяти жертв нацизма...»

●

Аньес Варда (режиссер фильма «Клео с 5 до 7») снимает в окрестностях Парижа фильм «Счастье» по собственному сценарию. Главные роли исполняют Жан-Клод Друо, его жена Клер, их двое детей и Мари-Франс Буайе.

ФРГ

Одна из западногерманских кинопрокатных фирм выпустила вновь на экраны известные фильмы 20—30-х годов — «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине, «Доктор Мабузе — игрок» Фрица Ланга, «Последний человек» Фридриха Мурнау и «Голубой ангел» Джозефа фон Штернберга. Фильмы эти пользуются большим успехом у зрителей.

●

Западногерманский режиссер Пауль Мартин закончил на пражской студии «Баррандов» съемки цветного приключенческого фильма «Золотоискатели из Арканзаса». Это уже четвертая западногерманская картина, поставленная в сотрудничестве с чехословацкими кинематографистами.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Документальный фильм о тринадцатой Пагоушской конференции, состоявшейся в прошлом году в Карловых Варах, создал чехословацкий режиссер К. Гольдбергер. В фильм включены киноинтервью с рядом видных ученых — участников конференции. Гольдбергер работает сейчас над новым документальным фильмом, который посвящен истории Пагоушского движения.

ЯПОНИЯ

Режиссер Кането Синдо («Дети Хиросимы», «Голый остров») работает над новым фильмом на современную тему — «Колдунья». В главных ролях: Нобуко Отово и Юсико Йошимуро.

Греческая актриса Мелина Меркури исполняет главную роль в новом фильме Жюля Дассена «Топкапи». Натурные съемки фильма производились в Стамбуле

Фильм «Высокая стена» рассказывает о дружбе одиннадцатилетней девочки Итки и разбитого параличом юноши. Фильм поставил известный чехословацкий режиссер Карел Кахиня по сценарию Яна Прохазки. В главных ролях Радка Дулякова и Вит Ольмер.

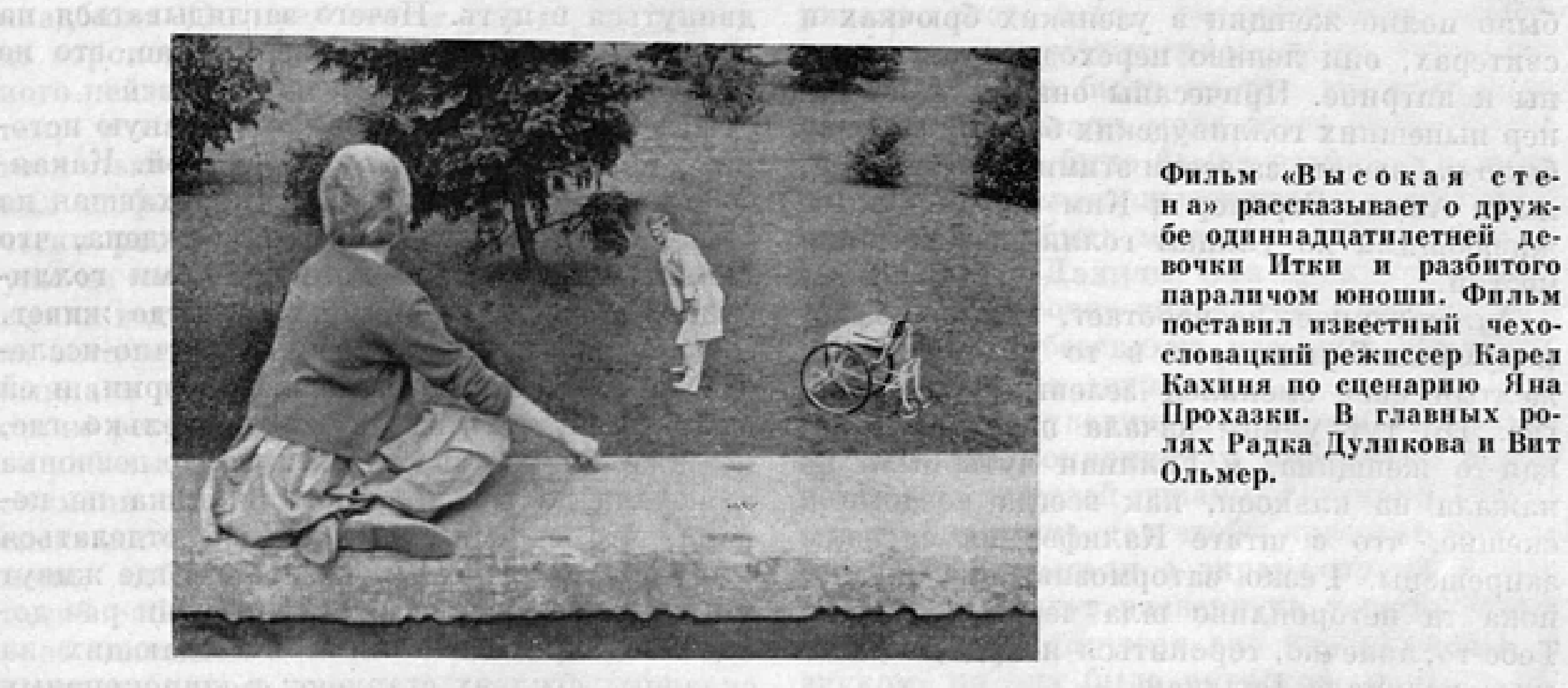


Фото «Прагопресс»

Ивен ХАНТЕР

Запоздалый успех

Ивен Хантер — один из самых популярных молодых писателей США. Его рассказы публиковались и в советской печати.

Литературная известность пришла к Ивену Хантеру несколько лет назад после шумного успеха его первого романа «Школьные джунгли». Как известно, роман этот, правдиво и с большой художественной силой показавший пороки системы школьного образования США, был экранизирован; однако одноименный фильм, посланный на Венецианский фестиваль, был снят с показа официальными американскими представителями.

Знакомство Ивена Хантера с жизнью и нравами Голливуда (кроме «Школьных джунглей» экранизировалось и несколько других его произведений) дало писателю материал для одной из сюжетных линий романа «Матери и дочери», несколько глав из которого мы публикуем.

Гиллиан рассчитывала добраться до студии за сорок минут. Но дороги были забиты машинами как никогда, и, еще не доехав до Брентвуда, она поняла, что опоздает.

Дожидаясь зеленого сигнала светофора на одном из перекрестков, она нетерпеливо постукивала пальцами по баранке. На улицах было полно женщин в узеньких брючках и свитерах, они лениво переходили от витрины к витрине. Причесаны они были на манер нынешних голливудских богинь; забавно было наблюдать за всеми этими многочисленными Авами Гарднер и Ким Новак, расхаживающими по улицам голливудских предместий.

Он, наверное, не работает, этот светофор, подумала Гиллиан, и в то же мгновение желтый свет сменился зеленым. Она дала газ. Но тут улицу начала переходить какая-то женщина, и Гиллиан чуть было не нажала на клаксон, как всегда позабыв в спешке, что в штате Калифорния сигналы запрещены. Резко затормозив, она ждала, пока та неторопливо шла через мостовую. Тебе-то, конечно, торопиться некуда, со злостью подумала Гиллиан.

Она снова включила первую скорость, дала газ и снова, через какие-нибудь три квартала, застряла у светофора. Если и дальше так пойдет, подумалось ей, я попаду на студию не раньше полуночи.

Когда у Беверли Глен красный сигнал светофора вынудил ее снова затормозить, у нее мелькнула мысль, что все это не иначе как заговор и эти колдовские огни зажигаются по чьей-то злой воле. Кому-то, видимо, надо, чтобы она не просто опоздала, но опоздала безнадежно. Она подчинилась своей судьбе. Какой смысл погибнуть из-за несчастного случая на улице. Даже за возможность получить работу это была бы, пожалуй, слишком дорогая плата.

Ненавижу толчею, подумала она. Надо было ехать бульваром Санта Моника. Теперь уже об этом поздно говорить себе. Ладно, поехали дальше. Прошу вас, мадам,— зеленый свет. Он означает, что вы можете снова двинуться в путь. Вы *должны* снова двинуться в путь. Нечего заглядываться на этого мужчину, мадам. Уверяю вас, это не Джек Бенни.

Она улыбнулась, вспомнив забавную историю, приключившуюся с ее сестрой. Какая-то мало знакомая ей девица, приехавшая из Нью-Йорка, почему-то была убеждена, что Моника на короткой ноге со всеми голливудскими звездами и знает, кто где живет. Моника работала в то время в научно-исследовательской химической лаборатории, и ей было решительно наплевать, не только где, но даже как живут кинозвезды. Но девчонка канючила до тех пор, пока Моника не поняла, что единственный способ отделаться от ее приставаний — показать ей, где живут эти самые чертовы звезды. Ей сотни раз доводилось проходить мимо восседающих на складных стульях старушек в широкополых соломенных шляпах, они наперебой предлагали туристам план, сулящий за 25 центов приоткрыть завесу над тайной. Но Моника не желала поступать, как туристка, в городе, с которым сроднилась. Она не стала бы покупать такого плана даже под угрозой смерти. Она предпочла сесть в машину и повезти свою гостью через последние ворота Бель Эйр, минуя отель Бель Эйр, вверх на холмы. Там, проезжая мимо очередного со вкусом отделанного дома — а они снаружи отделаны с известным вкусом,— она объявляла: «Вот дом Кэри Гранта», или «Это дом Лоретты Янг», или «Вон там живет Джек

Бенни», и любопытство гостьи было полностью удовлетворено. Гиллиан весело посмеялась над этой анекдотической историей и спросила Монику, что она стала бы делать, выйди из этого дома Джек Бенни сам собственной персоной. «Я бы ничуточки не растерялась,— ответила Моника,— сделала бы ему ручкой и сказала: «Привет, Джек!»

Эта шутка, понятная лишь обеим сестрам, пришлась им по вкусу, и когда случалось, что они вместе проезжали Бель Эйр, одна объявляла: «Это дом Джека Бенни», а вторая махала рукой и громко здоровалась: «Привет, Джек!»...

Вот уже позади станция для мойки автомашин, магазины самообслуживания и гигантские щиты, оповещающие о приближении к голливудскому кладбищу. Гиллиан еще не видывала места, где бы люди готовились к смерти с такой энергией. Когда она впервые приехала в Лос-Анжелос почти девять лет назад, первый увиденный ею тут щит объявлял вечность девизом местного кладбища. Он предстал ее глазам по дороге из аэропорта. Ошеломленная видом равнинного пейзажа и легких построек, напуганная тем, что трава везде пожелтела («У нас несколько месяцев не было дождя»,— пояснил шофер), увидев этот щит, она истерически рассмеялась. Сегодня такие щиты ее уже не смешили. Возможно, она просто привыкла встречать их на дорогах. Похоже, что за истекшие девять лет она ко многому привыкла и даже начала привыкать к удовольствию регулярного питания. Здесь было много работы, в особенности на телевидении, где снимали на пленку все больше и больше спектаклей. Ее агент, уловив веяние времени, соблазнился технической легкостью такой работы, так что и она три или четыре раза снималась для телевидения и по-настоящему гордилась результатами. Остальное... остальное все пустяки, «работа на втором плане». И Гиллиан Берк подобно стольким другим мечтала сняться в настоящей роли. В настоящей — то есть не в качестве статистки в ресторанной толпе боевика или матери у автобусной остановки — «Кажется, это ваш ребенок, мэм? Будьте любезны взять его за руку. Благодарю»,— или официантки. Еще один город, еще один агент, еще один посредник, еще одна профсоюзная книжка в сумочке, на сей раз выданная, чтобы предъявить в окошко, где проходит набор актеров. Нет, на нехватку работы ей жаловаться не приходилось, и питалась она нормально. У нее было достаточно такта, чтобы оставаться неузнанной в массовой сцене, она казалась реальной и правдоподобной на заднем плане, ее внешность не кричала о том, что она актриса.

Порой, откинув со лба челку, она рассматривала свое лицо в зеркале — красновато-коричневые волосы, зачесанные щеткой назад, раскосые зеленые глаза. Она хорошо получается в цвете. Ей привелось сниматься в цветном фильме для «Уорнер бразерс», в эпизоде, который происходил в парке аттракционов. Ее давали крупным планом в вагонетке чертова колеса. Короткий план — стоит мигнуть и пропустишь большую сцену, Гиллиан Берк. Но она себя не пропустила, она увидела, как хорошо получается на цветной пленке, увидела неподдельный ужас и возбуждение на своем лице, когда вагонетка взлетела вместе с ней на шесть футов и попала в кадр на фоне панорамируемого неба. Стоя перед зеркалом, Гиллиан рассматривала свое тело, рассматривала знакомое тело — упругую грудь, бедра, ноги; она знала, что они были не так уж плохи, но не соответствовали моде этого года. Слава богу, у нее не было бюста размером с вымя дойной коровы, пользующегося спросом в 1959 году и, быть может, в 1958 и так от самых времен Далилы. Она придирчиво изучала себя и точно знала, где у нее не так, однако была бессильна что-либо изменить.

Но она была актрисой.

Они могут увеличивать объем журналов на потребу поклонникам кинозвезд, могут снабжать зрителей очками, дающими объемное изображение, так чтобы красотки модели этого года прыгали с экрана прямо к ним на колени, могут развернуть экраны таким манером, что окружат вас изображением и звуком, но она была актрисой, и этого отнять у нее они не могли. Она в состоянии хорошо сыграть любую роль, которую они ей подбросят, она это знала и поэтому терпеливо ждала случая проявить себя. Раз были звездами Ширли Маклейн или Кэролин Джонс, то где-то уготовлено местечко и для нее, Гиллиан Берк. А пока она надеялась, что хорошо прячет свою зависть.

Она подтянула машину к одной из проходных будок студии. Оттуда вышел одетый в форму вахтер и любезно улыбнулся.

— Мне назначил мистер Флорен,— сказала Гиллиан.

— Да, мисс. Ваше имя, пожалуйста.

— Гиллиан Берк.

— Сию минутку.

Просмотрев по справочнику список фамилий и телефонов, он подошел к стоящему на стойке аппарату и набрал номер. Гиллиан ждала, пока он не спеша говорил по телефону. Положив трубку, он вышел из будки и сказал:

— Вам в корпус номер семь, третий этаж, комната 306. Можно завезти машину сюда, по эту сторону ворот.

— Благодарю,— ответила Гиллиан, кивнула головой и, развернувшись, поставила машину на расчерченную диагоналями площадку. Она повернула смотровое зеркало так, чтобы увидеть губы, и, убедившись, что с помадой было все в порядке, причесалась. Когда, выходя из машины, она наклонилась за лежавшей на сиденье черной папкой, проходивший мимо электрик оглянулся. На ней был костюм, гармонирующий с бледно-голубым свитером. Она спрашивала себя, достаточно ли облегает юбка, не надо ли было надеть украшения, может быть, нитку жемчуга, и проверила, прямо ли проходит шов на чулках. Ладно, подумала она. Я Гиллиан Берк. Я хочу войти в игру и войду в нее.

Рядом с ее машиной стоял белый корветт с полосатой обивкой. За рулем сидел белый пудель, и у Гиллиан промелькнуло в голове, уж не собака ли — хозяин этой машины. Улыбнувшись своей мысли, она бодро зашагала вперед. Ей помахал некто в ковбойском костюме. Мимо с жужжанием прокатила электрическая тележка, управляемая мужчиной, а на откидном сиденье, скрестив ноги, сидела спиной к нему блондинка. День был погожий, с легкой дымкой. Гиллиан глубоко вдохнула калифорнийский воздух, и ей вдруг захотелось, чтобы пошел дождь. Здесь слишком редко бывает дождь, подумала она. Дождь приносит людям разрядку. Она не очень понимала, почему именно теперь ей потребовался дождь — может быть, из-за актерской приметы, по которой дождь — предзнаменование успеха: если вас пробуют в дождливую погоду, считайте, что роль ваша, если премьера падает на дождливый вечер, она пройдет с успехом.

Отыскав седьмой корпус, она подошла к скамьям у лифта. Двое мужчин, видимо сценаристы, поджидая кабину, разговаривали о каком-то эпизоде, из-за которого у них возникли трения.

— Вся беда в том, что здесь орудует кучка проклятущих католиков,— сказал первый сценарист.

— А им-то что? — возразил второй.— И герой и героиня у нас — протестанты.

— Послушай, раз они настаивают, чтобы мы вытащили их из постели, давай вытащим их из постели.

— А где ты прикажешь им сыграть эту сцену? На полу?

— На полу, на потолке — какая разница. Ты хочешь воевать со скопищем католиков?

— Я ни с кем не хочу воевать.

— Тогда брось воевать со мной. Мы извлечем их из постели.

— Ты руководствуешься своей пресловутой честностью, Пит?

— При чем тут моя честность? Они могут проделать это на полу с таким же успехом, как в постели.

— Что от этого меняется? Разве мы обязаны оригинальничать? Мы покажем их в постели. Много ты знаешь людей, которые занимаются этим делом на полу?

Дверь лифта открылась. Сценаристы посторонились, позволив Гиллиан войти первой. Она вошла в кабину и нажала кнопку третьего этажа. Кинодраматурги молча вошли в кабину. Один из них нажал на кнопку второго этажа.

Перед тем как выйти, один из сценаристов сказал:

— В «Пути в высшее общество» герои делают это в постели.

— Так они англичане,— объяснил второй, и оба покинули лифт.

Гиллиан сошла на третьем этаже и направилась к комнате 306. Она помедлила перед дверью, опять проверила швы на чулках и облизнула губы. Вот мы и пришли. Удачи тебе, Гиллиан. Она открыла дверь и вошла. Секретарша в приемной обратила на нее свой взор. На кушетке сидел рыжий мальчонка и читал комикс.

— Мисс Берк? — спросила секретарша.

— Да.

— Вы несколько запоздали,— сказала она, взглянув на часы.— Мистер Флорен уже перестал вас ждать.

— Прошу прощения... Столько машин...

— Да-да, проходите, пожалуйста. Мистер Флорен вас примет.

— Спасибо,— поблагодарила Гиллиан. Она прошла к двери кабинета и повернула ручку. Но дверь не поддалась. Гиллиан вер-

нулась к столу. Секретарша нажала на кнопку, и дверь, щелкнув, автоматически открылась.

Герберт Флорен сидел за письменным столом и читал свежий номер «Голливуд рипортер». Когда Гиллиан вошла, он отложил газету, удивленно посмотрел на нее и сказал:

— Эта особа никогда не предупреждает меня о приходе посетителя. Счастье, что у меня нет привычки прикладываться тайком к бутылке. Наверное, вы мисс Берк?

— Да.

— Здравствуйте,— любезно поздоровался Флорен. Он поднялся и протянул руку. Гиллиан пожала ее.

— Садитесь, садитесь. Что случилось? Пробка?

— Да. Я ехала с побережья и, кажется, не рассчитала время.

— Бешеное движение в этом сумасшедшем городе. Ну что же, садитесь, отдышитесь, не принимайте близко к сердцу.

Флорен улыбнулся. Это был лысый мужчина лет за сорок, в безупречном синем костюме с серым в полоску галстуком. При том, что нос казался широковатым для его лица, а глаза проницательно сверлили из-под бровей, у него была приятная улыбка, и он улыбался не скупясь.

— Ваш агент весьма лестно отзывался о вас, мисс Берк. Весьма лестно.

Не зная, ожидают от нее ответ или нет, она вежливо, скромно улыбнулась и промолчала.

Флорен кивнул головой.

— Я видел, как вы сыграли для Уорнеров эпизод на чертовом колесе. Премило. Я видел также некоторые ваши телевизионные работы: «Железнодорожный вагон» — очень недурно. Реклама для «Дженерал электрик» — тоже неплохо.

— А в «Плейхауз 90» вы меня видели? — спросила Гиллиан.

— Нет, не видел. Когда это снимали?

— В прошлом году.

— Ваш агент мне это не показывал. Знаете, каждый может дать промашку. Вы хорошая актриса, мисс Берк.

— Благодарю.

— Я готовлю фильм,— сказал он.— Это значит, что я увяз в этом деле уже по уши и миллиона долларов как не бывало, а мы даже не подошли к съемочному периоду. Возможно, что в этом фильме найдется роль и для вас. Сколько вам лет?

Гиллиан хотела было соврать. Поколебавшись, она сказала правду.

— Мне тридцать четыре года,— ответила она, наблюдая за выражением его лица.

— Ну что ж, это хорошо,— сказал Флорен,— потому что героиня — молодая мать. Тридцать четыре — как раз подходит, хотя вы и выглядите моложе.

— Благодарю.

— Не благодарите. Если проба покажет, что вы выглядите слишком молодо, вам придется забыть о роли.

Гиллиан была ошеломлена и едва решалась дышать. В первый момент она думала, что ослышалась. С ней такого не бывало. Ее пригласили к продюсеру, и тот сразу же завел с ней разговор о пробных съемках и роли! С ней такого не бывало.

— Видели вы парнишку в приемной? Такого рыжеволосого?

— Да,— ответила Гиллиан. Она боялась говорить. А что если ему не понравится мой голос? «У тебя хороший голос»,— сказала она сама себе.

— Послушайте, почему вы так нервничаете? — спросил он.— Не волнуйтесь, я уже дедушка. Вы наслушались слишком много историй о голливудских продюсерах. Хотите сигарету? Хотите выпить?

— Нет. Спасибо.

— Вы не курите? Не пьете?

— Курю. И пью.

— Закурите. Вот. Это вас успокоит.

Флорен прошел вокруг стола и протянул ей открытый портсигар. Она вынула сигарету, а он, взяв с письменного стола золотую зажигалку, дал ей прикурить.

— Это подарок по случаю окончания последнего фильма,— пояснил он.— Не последнего в моей жизни, боже упаси, а того, который я недавно закончил. Вас интересует эта роль?

— Интересует? —переспросила она.— Интересует ли меня?

— Хорошо, успокойтесь, успокойтесь.— Он вернулся на свое место.— Я спрашивал вас, заметили ли вы парнишку в приемной?

— Да, заметила.

— Я только что заключил с ним контракт. Он хороший актер. Снимался во многих фильмах из серии «Лэсси» и в каком-то фильме с Джоном Уэйном; он хороший мальчуган, и мы заключили с ним контракт. Вас намечают на роль его матери. Вы заметили, что у него рыжие волосы?

— Да. Да, заметила.

— У вас не такие рыжие волосы, как у него, но мы посмотрим, насколько это будет заметно в пробе. Я хочу снять вас на пробу вместе с ним. Вы не возражаете?

— Нет, нет... Это хорошо.

— Бросьте сигарету,— сказал Флорен.— Потушите ее. А ну, делайте, что я вам говорю. В жизни не встречал такого нервного человека, как вы. Что же с вами будет на пробной съемке. Упадете замертво. Упустите такой случай?

— Нет, нет, я...

— Ладно, мы начнем внизу, в третьем павильоне. У меня уже с двух часов в ожидании вашего приезда болтается съемочная группка. Вы хуже Мэрилин Монро. Знаете, во что это мне обходится?

— Простите. Простите, ради бога... но я никак не предполагала...

— Зачем же, по-вашему, я вас пригласил? Вы себе не представляете, сколько девушек является ко мне ежедневно и тычет в лицо свои фотокарточки. Вы думаете, я имею возможность разбазаривать свое время? Послушайте, если проба окажется удачной, роль за вами. Вы умеете играть, поэтому-то я вами и заинтересовался. Вы снимется всего в одной сцене, да и она происходит на втором плане, пока герой сидит на скамейке и ждет, но эта сцена имеет большое значение для всей картины, потому что, понимаете ли, она является как бы катализатором. Понимаете ли, то, что вы говорите своему сыну, оказывает влияние на героя. Поэтому нам требуется для этой сцены актриса. Вы будете на экране всего каких-нибудь пять минут, если только ассистент по монтажу не решит вырезать этот эпизод совсем. Пятьсот долларов вас устроит?

— Устроит,— ответила Гиллиан.

— Это очень скромный гонорар,— сказал Флорен.— Почему вы соглашаетесь работать за такое скромное вознаграждение? Вы дешево продаете себя, об этом все узнают. Хорошо, что я не болтлив. Я свяжусь с вашим агентом. Возможно, он уговорит меня на тысячу. Если пробы будут удачными.

— Ну что ж... когда же я?..

— Я хочу, чтобы сначала вы познакомились с мальчиком. Эти бездельники в съемочной группе ждут с двух часов, могут подождать еще немного, ничего с ними не случится. Им что — деньги-то мои.— Повернув рычажок, он сказал в микрофон: —Послушайте, мисс Сюрпризный подарок пятьдесят девятого года, пошлите, пожалуйста, Томми ко мне. Благодарю вас,— и выключил селектор. —Мне прислали ее из ротаторной. Моя секретарша в отпуске, она разводится с мужем в Лас-Вегасе.

Дверь щелкнула. В кабинет вошел Томми и сказал:

— Привет, мистер Флорен.

— Томми, это Гиллиан Берк.

— Здравствуйте, мисс Берк,— поздоровался Томми и обменялся с Гиллиан рукопожатием. С виду ему было лет восемь, но он двигался и говорил с апломбом кинозвезды. Гиллиан любезно улыбнулась мальчику.

— Что ты скажешь, если мисс Берк будет твоей матерью? — спросил Флорен.

— Не возражаю,— ответил Томми.

— Конечно, он не возражает. Восемь лет маленькому задаваке, а он уже снимается в моих картинах. Вы снიметесь вместе для пробы. Согласны, мистер Казан?

— Не возражаю,— ответил Томми.

— Договорились. Третий павильон. Вас уже ждут. Будь паинькой, маленький проказник, не заставляй мисс Берк нервничать, слышишь?

— Постараюсь, мистер Флорен,— пообещал Томми.

— То-то же. А вы,— обратился он к Гиллиан,— перестаньте нервничать. Никогда в жизни не встречал такой нервной особы. Знаете, вы напоминаете мне дочь. У меня дочка нервная, точь-в-точь как вы. —Он улыбнулся и протянул ей руку.— Не беспокойтесь, слышите? Вы хорошая актриса. В этой картине у меня снимается нескладеха, которая в свое время была не способна порядочно сыграть в «Белоснежке и семи гномах». Я не мог от нее отвертеться. Сорок тысяч долларов в неделю. Учитесь, мисс Берк. Никогда не продавайте себя даром.— Он снова улыбнулся.— Вы мне нравитесь. Ступайте. Идите на пробные съемки. Добейтесь хороших результатов, или я никогда больше не стану с вами иметь дело.

— Спасибо,— сказала Гиллиан.— Большое спасибо.

— Благодарите своего агента. Благодарите себя. Отправляйтесь сниматься.

Гиллиан догнала Томми в приемной.

— Он славный парень,— сказал Томми.

— Да,— тихо ответила она.— Он очень, очень мил.

— Что случилось?

— Ничего.

Томми придержал перед ней дверь. Они вместе вышли в коридор и направились к лифту.

— Нам еще не случалось работать вместе? — осведомился Томми.

— Нет, не думаю.

— В «Бобре»? Вы снимались хоть раз в «Бобре»?

— Нет, ни разу.

— А в «Папа знает лучше»?

— Нет. Тоже нет.

— Послушайте, что с вами? У вас такой вид, будто вы сейчас разреветесь?

— Со мной все в порядке, — заверила Гиллиан.

— Это всего лишь роль, — сказал ей мальчик, пожав плечами. Он нажал на кнопку, вызывая лифт.

Впоследствии Гиллиан не могла припомнить, что она делала и говорила на пробных съемках. Пока ей рисовали рот, она старалась запомнить свои реплики. Все казалось подернутым дымкой тумана — карандаш, подводящий ей глаза, гребешок, которым ей расчесывали волосы, некто, чистивший щеткой ее жакет, некто, просивший его снять, девушка, поднимающая расчерченную диагональными линиями хлопушку с нацарапанными мелом словами «проба Гиллиан Берк» и ниже: «съемка первая, кадр 27» и еще ниже имена оператора, режиссера, продюсера.

— Вы готовы, мисс Берк? — спросил режиссер.

Она кивнула головой.

— О'кэй, приготовились. Мотор, — сказал ассистент режиссера.

Створки хлопушки сошлись, белые и черные линии встретились, и ассистент оператора провозгласил:

— Проба Гиллиан Берк, сцена первая.

Вот и все, что она помнила. Остальное казалось расплывшимся пятном. Она смутно припоминала, что они слишком часто останавливались, что она слышала многократное «стоп!». Кажется, кто-то просил ее смеяться в следующей части сцены; кажется, еще кто-то просил скрестить ноги, но это были расплывчатые воспоминания, отчетливо она помнила лишь то, как чувствовала себя неловко и неудобно под слепящими юпитерами и насколько с бо́льшим профессионализмом работал Томми.

Потом все кончилось. Гиллиан была уверена, что играла отвратительно, и твердо убеждена, что видела снисходительную ухмылку на лице ассистента режиссера, что осветители и оператор над ней смеялись.

Надев жакет, Гиллиан поблагодарила всех, прошла через площадку, распахнула дверь и увидела, что снаружи еще горела красная лампочка и табличка «Вход воспрещен». Она медленно пошла к машине, чувствуя себя и подавленной, и глупой, и отвергнутой, зная, что упустила первую настоящую возможность, которая ей когда-либо представлялась.

Она задавалась вопросом, почему ей все и всегда достается с таким трудом, почему немногие сделанные ею приличные вещи явно не привлекли такого внимания, на какое она могла надеяться, почему сегодня у нее вдруг отнялись ноги и руки, и она едва могла говорить, позволив мальчишке сыграть лучше себя. Что за чертовщина происходит с нею, в конце концов?

В этот вечер было уже поздно возвращаться в Малибу. Пообедав в Голливуде в итальянском ресторане, Гиллиан пошла в кино. Потом сняла номер в отеле Рузвельт, заказала двойную порцию шотландского виски и сразу легла спать.

На следующий день она проснулась в два часа, апатично оделась, спустилась вниз, сказала, что освобождает номер, и села в машину. На улице было удушающе жарко. Гиллиан повела машину в тумане отчаяния. Она всегда радовалась свежему ветерку с океана, ощущаемому при спуске с холма Санта Моника к автостраде Тихоокеанского побережья, но, сидя за рулем сегодня, она этого не воспринимала. Ее бесили толпившиеся у закусочных загорелые тела, доносившийся с пляжа девичий визг, слепящие солнечные блики на воде и прибой, бьющий по высоким деревянным сваям под прибрежными домами.

Подъезжая к мексиканскому ресторану возле Кастл Рок, она взглянула на спидометр. Семь запятая четыре, отметила она про себя, и уже не спускала глаз со стрелки, зная, что дом ее сестры находился в шестистах ярдах от ресторана, а все эти распроклятые домики в Малибу припали к земле за изгородями вдоль автострады и так похожи один на другой, что отыскать собственный можно, лишь глядя на часы и спидометр. Со скрежетом повернув перед носом у шедшего навстречу грузовика с прицепом, она чуть было не налетела на валявшиеся перед домом пустые консервные банки.

Ворота оказались на запоре. Гиллиан потянула за висячий звонок и подождала.

— Моника! — позвала она сестру, но ответа не последовало. Гиллиан подошла к соседнему дому и заглянула в открытую калитку.

— Дома кто-нибудь есть? — громко спросила она.

На открытой террасе грелся на солнце мужчина в коротких нейлоновых купальных трусах желтого цвета. Он поднял на лоб темные очки и, едва повернув голову к воротам, сказал:

— Гилли, твоя сестрица ушла на пляж. Если хочешь, прыгай через загородку.

— Спасибо, Лу,— ответила Гиллиан, открыла нижнюю створку калитки, прошла мимо мужчины к ограде между его домом и домом сестры, влезла на прислоненную к ней скамью и, сверкнув пятками, перемахнула на соседний участок. Приподнявшись, Лу спросил:

— Как успехи?

— Они устроили мне пробу.

— Ну и?

— М-м-м,— ответила Гиллиан и направилась к террасе. Дверь была, слава богу, открыта.

Гиллиан прошла через дом во двор, выходивший к океану, внимательно разглядывая пляж в поисках сестры. Однако Моники нигде не было видно. Раздосадованная, Гиллиан вернулась в дом и бросила жакет на кушетку. Она терпеть не могла модный в Калифорнии японский интерьер и то, как сотрясается дом всякий раз, когда волны накатываются на пляж и с огромной силой бьют по деревянным сваям. Она прошла в ванную. Там жужжала и билась об оконное стекло муха. Гиллиан распахнула окно и выпустила ее.

В спальне было очень жарко и душно. И тут ей был слышен прибой, гудевший под домом и на пляже, и смех купающихся. Сняв свитер и лифчик, она растерла высвободившуюся грудь и, сбросив туфли, вытянулась на постели, перевернулась на любимый бок и уставилась в стену. Она заметила, что над туалетным столиком кнопкой прикреплена записка с датой. За все время жизни в Калифорнии только раз ее сняли на пробу. «Мне тридцать четыре года»,— думала она.

Вдруг ей пришла мысль спуститься к морю и выкупаться. Она поднялась с постели, сняла юбку, трусики и протянула было руку к ящику туалетного столика за купальным костюмом, но тут зазвонил телефон. Она взяла трубку. Голышом, рыдая, Гиллиан слушала, как агент сообщил ей, что роль в картине Флорена за ней.

В Голливуд никогда не приходит рождество. Здесь могут устраивать на бульваре процессии с Санта Клаусом на одной движущейся платформе и крупной кинозвездой — на другой (в этом году на ней восседал Чарлтон Хестон), с клоунами, кувыркающимися на улице. Здесь могут все это устраивать, но Гиллиан никогда не чувствовала себя здесь так, как обычно чувствуешь себя в рождественский праздник, потому что связывала его с морозной погодой и снегом. Рождественские деревья, украшавшие голливудские дома, выглядели вялыми и жалкими, в них было нечто такое, что делало рождество подделкой. Там, на Востоке, считалось в порядке вещей срубить ель, принести ее в дом и украшать блестками и шариками; это было в порядке вещей и лишено какой бы то ни было неестественности. Но здесь, где ярко светит солнце и термометр показывает больше семидесяти, такой ритуал казался анахронизмом и в некотором роде кощунством.

Не могла она привыкнуть и к тому, что первое января наступает при ярком солнечном свете, и похоже, что год начинается в середине лета, а не на исходе зимы. Она подделывалась под общий тон, но рождество и новый год ею просто не воспринимались, и шараду приобретения и вручения подарков она неизменно решала без искреннего чувства и души, так, словно была выходцем с другой планеты. В нынешнем году получилось еще того хуже, потому что всю предрождественскую неделю и вплоть до четвертого января она трудилась на студии, ежедневно вставала в шесть утра, была там занята до пяти и совсем не имела времени заниматься покупками...

Режиссер фильма был дотошным типом; он настаивал на пересъемках каждой сцены до тех пор, пока не убеждался своими глазами, что дубль удовлетворяет его требованиям. Просматривая отснятый накануне материал, он неизменно решал, что добивался не того, что надо, и, возвращаясь к этим сценам, снимал их и переснимал. Съемки велись на стойкой цветной пленке нового образца, и это позволяло работать ежедневно допоздна, благо многое делалось вне павильо-

на, на натуре. Доползая до постели после целого дня усилий воссоздать ту свежесть в исполнении роли, которую она ощущала только в начале работы, Гиллиан чувствовала себя совершенно разбитой.

Однажды, когда после длинного рабочего дня Флорен пригласил Гиллиан проводить его на студию, первой ее реакцией было взмолиться о пощаде. Но она не могла забыть проявленной им по отношению к ней доброты и согласилась — усталая, без всякой охоты.

Флорен познакомил Гиллиан с монтажером картины, мужчиной лет под пятьдесят, с пышными усами, в белом халате с засученными рукавами. В коридоре Флорен предупредил:

— Для вас он важная фигура. Вы получили в этом фильме всего одну сцену и хотите в ней хорошо выглядеть. Познакомьтесь с ним, и, возможно, он разрешит вам участвовать в отборе дублей.

Гиллиан получила разрешение целую неделю присутствовать на просмотрах отснятого материала. В Голливуде существовала специфическая иерархия, и Флорену, продюсеру фильма, пришлось просить разрешения, чтобы Гиллиан присутствовала на просмотрах отснятого материала, у нанятого им режиссера. Тому эта идея пришлась совершенно не по вкусу. Он не позволял смотреть снятый за день материал даже звездам. Но возможно, что, вспомнив о двухнедельном отставании от графика и о том, что Герберт Флорен проверяет график, он милостиво допустил Гиллиан в зал. Она сидела в просмотровом зале всю неделю и смотрела на саму себя снова, и снова, и снова, жонглируя в голове дублями, переделывая сцену так, как, по ее мнению, ей следовало выглядеть в окончательном варианте. И только посмотрев первый сырой монтаж, она наконец оценила совет Флорена и поняла, что не зря распила с монтажером столько чашек кофе в буфете студии. Сцена была смонтирована таким образом, что все происходившее как бы отражалось на лице героя, сидевшего на скамейке перед Гиллиан. Отобранные кадры отражали каждый нюанс волнения на его лице, реагирующем на слова Гиллиан и на ее горькие слезы. Гиллиан находилась на заднем плане, и почти две минуты из пяти ее игра сводилась всего лишь к тому, что был слышен ее голос, а лучшим кадром с участием Гиллиан был крупный план ее затылка. Она тотчас приперла монтажера к стенке.

— Что вы со мной сделали, Хэнк?— спросила она.

— Я ничего не сделал, Гилли,— ответил тот.— Так хотел режиссер. Послушайте, ведь это его картина, а не моя.

— Хэнк, мы снимали эту сцену со ста углов. Вы просмотрели дубли. Вы знаете, что мы...

— Знаю,— ответил Хэнк,— но так хочет он.

— А не могли бы мы хоть попробовать смонтировать иначе?

— А именно?

— Ну, скажем, не могли бы мы начать сцену с моего дальнего плана, а затем, по мере того как я говорю, укрупнять планы, пока не остановимся на моем лице в тот момент, когда я начинаю плакать? В метраж мы укладываемся, Хэнк. Это просто-напросто вопрос монтажа.

— Как же я могу это сделать? Я нарушу его указание.

— Вы могли бы сказать, что сделали это просто из желания узнать его мнение.

— С таким психом? Да он взовьется до потолка.

— Или же вы могли бы всунуть это в очередной отснятый материал.

— Это невозможно, Гилли. Это *его* картина, неужели вы не понимаете?

— Понимаю, Но это *моя* сцена,— возразила она убежденно,— вы, наверное, не знаете, как много она значит для меня, Хэнк.

Он молча пристально посмотрел на Гиллиан и сказал:

— Может быть, и знаю. Дайте мне время подумать.

Он думал несколько дней и решил попытать удачу. Возвратившись к ранним дублям, он начал сцену с дальнего плана и, придирчиво следя за метражом, переходил с него на средний, потом на крупный — все растущий и растущий по мере того, как произносимые ею слова достигали кульминации, время от времени показывая сидящего на скамейке героя, чтобы зрители увидели его реакцию, но большую часть времени задерживаясь на Гиллиан, даваемой все более и более крупным планом — в анфас и профиль, наконец, отобрав самый крупный план — ее глаза в тот момент, когда она начинает плакать. Затем, переходя опять на героя, он

показывал его лицо, и сцена кончалась затемнением. Гиллиан фигурировала на экране почти целых пять минут и большую часть этого времени — крупным планом. Хэнк подклеил переработанную сцену к отснятому за день материалу и сел в заднем ряду, ожидая взрыва, который был неминуем. Пока на экране шла эта сцена, режиссер сохранял молчание. Когда она закончилась он, бросив мимолетный взгляд на Хэнка, продолжал внимательно смотреть свежий материал. После того как дали свет, режиссер зажег сигарету, бросил спичку и с ехидным простодушием спросил:

— С каких это пор вы исполняете функции режиссера, Хэнк?

Хэнк улыбнулся:

— Вы имеете в виду сцену на скамейке?

— Может быть, последнее время вы пробовали себя в режиссуре еще и в других сценах?

— Мне просто хотелось узнать, как вам это понравится, — ответил Хэнк. — Если хотите, я могу все восстановить в прежнем виде.

— Попробовали и достаточно. А теперь можете это выбросить, понятно?

— Конечно, — сказал Хэнк. — Это был просто эксперимент.

— Если вы не возражаете, я предпочитаю проводить свои эксперименты сам.

— Мне казалось, что вы имели в виду использовать девушку для перебивки. Знаете, всю предыдущую сцену мы не спускали объектива с лица Тони.

— Знаю, но ведь это как-будто его финальная сцена.

— Тогда зачем же вы потратили столько метража на девушку? Какую-то цель вы ведь этим преследовали?

— Поди упомни, какую цель я преследовал. Знаю лишь то, что, просмотрев отснятый материал, мы обсудили, как я хотел бы видеть его смонтированным, помните? Вы припоминаете?

— Конечно, конечно. Но вы обратили внимание, как актриса получилась в цвете? Она хорошо получается в цвете, и у нее интересное лицо. Посмотрите, может быть, я ошибаюсь, но разве эта сцена потребовалась вам не для того, чтобы показать д в о й н у ю реакцию на ее слова. Задерживаясь только на Тони, мы уменьшаем силу сцены ровно вдвое. Вы сняли хороший материал. Было бы досадно не использовать его с толком. Этот крупный план глаз актрисы — настоящее искусство. Вспоминается Бергман. Я серьезно говорю.

— Ингрид Бергман?

— Я думал об Ингмаре, но какая разница? Послушайте, эта картина ваша. Но разве не мой долг сказать вам, что одна заснятая вами сцена лучше другой? Вы сделали и ту и другую, не так ли? И тот и другой путь великолепен. Но, по-моему, суть того, что вы хотели выразить, заключается именно в лице этой актрисы. Я знаю лишь то, что м е н я оно трогает до слез. Я смонтировал уйму фильмов, но снять так, как вы сняли эту девушку... словом, мне...

— Что ж, возможно, это и так. Но если мы потеряем...

— И вся прелесть сделанного вами заключается именно в том, что мы добились одновременно и реакции Тони. Получилась как бы двойная экспозиция. Поверьте, нелегко добиться нескольких точек зрения на сцену, в особенности на такую решающую, как эта.

— Вы считаете, что это получилось?

— Еще бы. И знаете, благодаря чему? Благодаря тому, что вы добились с этой актрисой. Вы понимаете, каких результатов вы добились от заштатной актрисочки? Просто невероятно. Несмотря на то, что объектив бо́льшую часть времени направлен на нее, все же это финальная сцена Тони. Поверьте, это именно то, что обычно захватывает зрителя. И все подано не в лоб, тонко, без всякого нажима.

— Нам не надо с л и ш к о м тонко. Если мы...

— Кто говорит, что это с л и ш к о м тонко. При таких крупных планах лица актрисы. А этот план — ее глаза в момент, когда они наполнились слезами? Да разве это слишком тонко. Послушайте, зачем себя недооценивать?

— Меня немного беспокоит это затемнение в конце, а вас? Мне сдается, что мы недостаточно задерживаемся на Тони, чтобы показать...

— О-о, у меня есть в запасе метраж, и я могу добавить. Вы хотите в этом месте удлинить затемнение?

— Мне думается, что удлиненное затемнение могло бы...

— Метраж позволяет. Удлинить затемнение — не проблема.

— Вам не кажется, что это придало бы сцене бо́льшую законченность? Вы не...

— Это сделало бы сцену о т л и ч н о й. В том виде, как она есть, плюс удлиненное затемнение.

— Вам нравится этот крупный план ее глаз, а?

— Очень.

— Она взаправду плачет. Слезы не глицериновые.

— Это чувствуется. Видно, какое терпение вложено вами в эту сцену.

— Что ж, давайте так и сделаем, ладно? Посмотрим, как это будет компоноваться с целым. Может быть, в этом месте нам действительно нужна перебивка и камере на некоторое время следует отвлечься от Тони.

— Мне казалось, что вы именно к этому и стремились.

— Возможно, но все это легко забывается, знаете. Столько всяких дел на тебя наваливается.

Хэнк рассмеялся.

— Кому вы рассказываете, дружище?— ответил он.— Но, по-моему, теперь сцена получилась просто здорово, не хватает только длинного затемнения, о котором вы говорили. Я вам его дам. Я все закруглю именно так, как вы хотите.

— Пожалуй, вы правы.— Он кивнул головой, довольный собою.—В отношении просмотренного материала, Хэнк. Мне понравился третий дубль сцены в салуне, только цвет кажется мне слегка линялым. Можем мы отпечатать его вторично?..

Работа на студии поглотила рождество и новый год, а в конце января Гиллиан вернулась туда для озвучивания картины, так как на натуре звук не получился. Тут она в первый раз увидела сцену после монтажа и тотчас помчалась покупать Хэнку золотые запонки — подарок, который обошелся ей почти в двухдневный заработок. Теперь оставалось только сидеть, ждать и надеяться, что эта картина повлечет за собой что-нибудь еще...

В маленьком просмотровом зале двое мужчин сидели в ожидании третьего. Свет еще не гасили, и они сидели, лениво болтая о проблемах кинопроизводства, не потому, что это имело к ним прямое отношение, а с целью убить время ожидания. Третий мужчина вошел запыхавшись и сел рядом с другими, извинясь за опоздание, — он совещался с художником по декорациям.

— Так из-за чего, собственно, весь сыр-бор?

— Герб Флорен просил нас кое-что посмотреть,— ответил тот, кто сидел за микшером, и нажал на кнопку «начали». Минута ожидания, пока механик в будке обратил внимание на сигнал и убрал свет. Просмотр начался, и экран внезапно наполнился красками.

— Нам придется просмотреть всю картину? — осведомился один из мужчин.

— Нет, только одну часть. Она только в этой части.

Все трое сидели и смотрели на экран. Мужчина за микшером нажал кнопку, требуя прибавить звук, но бóльшую часть времени все трое молча сидели и смотрели на экран. Им было не совсем ясно, что там происходит, потому что демонстрировалась последняя часть фильма, и по развязкам отдельных узлов было невозможно составить себе представление о развитии сюжета в целом. Один из мужчин закурил сигару. Другой покашливал в носовой платок.

— Вот эта девушка,— сказал мужчина, сидевший за микшером.

Они смотрели на новое лицо на экране. Уборщицы не перестали подметать коридор. Киномеханик в проекционной будке не отложил журнал с детективными рассказами, чтобы с благоговением уставиться на экран. Трое мужчин смотрели на девушку, и тот, что кашлял в носовой платок, продолжал кашлять в носовой платок, а тот, что курил сигару, продолжал курить сигару. Мужчина за микшером, обнаружив расплывчатость, нажал на кнопку «фокус», и киномеханик, отложив журнал и поправив фокус, снова принялся за чтение. Сцена длилась около пяти минут.

— А в других частях она появляется? — спросил один из мужчин.

— Нет, это все. Это ее сцена.

— Нужно ли смотреть часть до конца?

— Нет,— ответил мужчина за микшером и дал сигнал киномеханику прекратить проекцию. В зале зажегся свет.

— Не представляю, где я схватил эту мерзкую простуду, — сказал кашляющий мужчина.

— Как ее зовут?— спросил мужчина с сигарой.

— Берк. Гидеон Берк.

— Это звучит чертовски фальшиво.

— Как и Рок Хадсон.

— Что вы думаете?

— Я думаю, что она слишком стара.

— Послушайте, она не Сандра Ди, это точно. Но никому и не нужно, чтобы она была восемнадцатилетней.

— Ей можно дать, ну, скажем, тридцать восемь — тридцать девять.

— Мне кажется, ей лет тридцать пять.

— Да? Тогда она превосходно подойдет, правда?

— По сценарию героиня должна быть брюнеткой.

— Она выкрасилась в рыжую. Собственно говоря, какая разница?

Кашляющий мужчина приложил к одной ноздре ингалятор и глубоко вдохнул.

— Как вы сказали, ее имя?

— Гидеон Берк. Подождите, у меня где-то записано. — Он извлек из кармана пиджака листок бумаги.— Нет, Гиллиан. С двумя «л».

— Еще того хуже,— сказал мужчина с сигарой.

— Ну, так что вы думаете?

— Она мило плачет,— ответил мужчина с ингалятором и вдохнул ментол в другую ноздрю.

— Я надеялся, что, будь у нее другое имя, мы могли бы внести его в шапку.

— Это стоит денег.

— Сколько Флорен платит ей за такую работу?

— Он не скажет. Мы могли бы навести справки. Она никто. Она станет работать за талоны.

— Что ты думаешь, Эдди?

— Не знаю,— ответил Эдди.— Что думаете вы?

— А какого цвета у нее глаза? — спросил человек с сигарой.

— Кажется, синие.

— Нет, зеленые.

— Значит, на пленке цвет немножко исказился. Они снимали на новой пленке.

— Я думал, что они синие.

— У нее неровные зубы, вы заметили?

— Нет, я не заметил.

— Да-а,— протянул Эдди.— Как, по-вашему, она хорошенькая?

— Ничего себе. Она не писаная красавица, если ты это имеешь в виду.

— Гидеон Берк?

— Гиллиан, Гиллиан.

— Она замужем или что?

— Не знаю.

— Ведь нам это вовсе не безразлично. Что если она замужем и у нее куча ребятишек?

— Я могу это выяснить.

— Ты уже связывался с Нью-Йорком?

— Сегодня утром.

— И как?

— Шила не желает сниматься в пробах.

— Что?

— Она слишком важная персона, чтобы сниматься в пробах, черт бы ее драл.

— Подумаешь, эта примадонна телевидения, знаменитость не желает пробоваться.

— Послушайте, что вы думаете об этой актрисе?

— Я не знаю. А что думаешь ты?

— Она недурна, знаешь.

— Да, она недурна, это точно. Она мило плачет.

— Так что вы думаете?

— Сколько ей платят?

— Вы хотите, чтобы я позвонил ее агенту и узнал?

— Что ты скажешь, Эдди?

— По сценарию актриса — брюнетка.

— Может быть, она согласится покрасить волосы?

— И у нее неровные зубы.

— Она сходит к зубному врачу. Послушайте, мы же знаем, что она не красавица.

— Ты спросил мое мнение, верно? Я его высказываю.

— По сценарию она брюнетка. И зубы у нее неровные. Если мы станем разбирать ее по косточкам, а потом опять собирать, то лучше уж найти кого-нибудь еще.

— Если ты покончил с этой сигарой, то, пожалуйста, погаси ее.

— Я с ней не покончил.

— Так что ты думаешь?

— Гиллиан Берк. Ну и имя!

— Это большая роль, Гарри. Ты думаешь, что мы можем позволить себе возиться с неизвестной актрисой?

— А кого еще нам предлагают?

— Как насчет той актрисы из «Твентис сенчури — Фокс». Как ее зовут, черт возьми?

— Она такая большая звезда, что ты даже не в состоянии запомнить ее имя!

— Знать имя и забыть — это одно. Но забыть его, даже не слыхав, уже другое. Кто может запомнить такое нелепое имя, как Гиллиан Берк?

— Во всяком случае, Фокс исключается. Они заламывают тридцать кругленьких и требуют, чтобы ее имя стояло перед названием, а мне известно, что за последний фильм она получила только восемнадцать с полови-

ной, и поэтому я послал их ко всем чертям. Они сказали, что мы совершаем большую ошибку, что она крупная звезда. А я сказал, что будь это на самом деле так, она потребовала бы сто тысяч, не меньше, а не тридцать, которых она даже не стоит. Так что вопрос о ней отпадает окончательно. Что вы об этом думаете?

— Откровенно говоря, я полагал, что мы возьмем кого-нибудь вроде Лиз Тейлор.— Он помолчал. — У нее черные волосы.

— Она снимается в «Баттерфилд 8».

Уже кончила. Сейчас она занята в «Клеопатре».

— Как бы то ни было, мы все равно не можем позволить себе такую роскошь. У нас и без нее есть три звезды. Ну, так что же вы думаете?

— Мы могли бы получить ее, эту Гиллиан Берк, по дешевке?

— Думаю, что да.

— Как дешево?

— За две тысячи, может быть, за две с половиной, максимум три тысчонки.

— Это приемлемо, Эдди.

— Флорен говорит, что после выхода картины на экран она сразу же станет знаменитостью.

— Да-а, мне говорили то же самое, когда я играл подростков для «Метро-Голдвин-Майер».

— Что ты думаешь?

— Она появляется еще где-нибудь в этой картине?

— Нет. Хочешь, чтобы мы прокрутили эту часть вторично?

— Нет, нет, достаточно. Почему ты не позвонишь ее агенту и не разнюхаешь, что и как?

— Что именно я должен, по-твоему, разнюхать? Предлагать ей роль или нет?

— Узнай, сколько она хочет.

— Какого максимума мне держаться?

— Предложи ей тысячу в неделю.

— Роль слишком велика, Эдди. Ее агент высмеет меня.

— Ладно, тогда две тысячи. Две тысячи — самое большое, на что я пойду с неизвестной актрисой, у которой неровные зубы, и при том, что по сценарию ей положено быть брюнеткой.

— И выясни, замужем она или нет.

— Подписывать с ней контракт, если она согласится на две тысячи?

— Не знаю. Как ты думаешь?

— Как вы думаете?

— По-моему, подписывать.

— Эдди?

— Подписывай, подписывай.

В тот вечер Гиллиан позвонил ее агент. Когда зазвонил телефон, было одиннадцать вечера, и она уже спала. Первой ее мыслью было, что это Моника. Она потянула к себе телефон:

— Алло?

— Гиллиан?

— Да?

— Сид.

— А-а, здравствуй, Сид.

— Я разбудил тебя, Гиллиан?

— Нет, ничего.

— Не думаешь ли ты, что тебе пора уехать из Голливуда?

— Что?

— Переменить обстановку. Тебе бы это пошло на пользу, как ты на это смотришь?

— О господи,— ответила она,— не говори мне, пожалуйста, не говори мне...

— Что, детка, что?

— Что они вырезали меня из картины.

— Нет, нет. Напротив, Гиллиан. Сегодня Герберт Флорен устроил просмотр последней части фильма для очень важных персон, которые снимают супербоевик с участием трех звезд, и им требуется еще одна актриса на большую вторую роль. Они предложили тысячу пятьсот долларов в неделю, которые я тут же схватил.

— Что?— спросила она.

— Да-да, детка.

— Мне?— спросила она.

— Ну да, кому же еще?

— Сид, если ты шутишь?..

— Детка, я никогда не шучу, если разговор идет о деньгах.

— Мне? — переспросила она.

— Да, да, да. Готова ты уехать из этого города?

— Что ты хочешь сказать? Не понимаю?

— Ты в состоянии покинуть Голливуд?

— Вещи уложены,— ответила Гиллиан.

— Это хорошо, потому что съемки начнутся пятнадцатого июня.

— Где?

— В Риме,— ответил он.

Возможно, это пришло слишком поздно. Возможно, это было не тем, что она ожидала. Возможно, что после стольких лет труда.

надежд и ожидания должно было произойти нечто большее. Может быть, эффектный фейерверк, взвивающийся в небо в яркой вспышке рассыпающихся искр, ослепительным дождем падающих с высоты; может быть, духовой оркестр должен был исполнять марши, а барабаны отбивать их ритм; может быть, толпы народа должны были громогласно выражать свой восторг. Успех должен был прийти сразу — в одно прекрасное утро в Америке должно было произойти чудо, прелестная девушка, сияя белозубой улыбкой на прелестном лице, должна была прийти, простирая руки, чтобы принять всю предлагаемую ей безмерную любовь; успех должен был прийти сразу — успех блестящий, яркий, чудесный, волнующий.

Возможно, успех пришел слишком поздно. Она проплакала всю ночь напролет.

Одна в комнате в Малибу, где шумел бивший между сваями прибой и ощущалось неприятное присутствие соли на всем и влага пропитывала простыни, она лежала и плакала. Она плакала в подушку, интуитивно зная, что это начало, открытая дверь. Никогда еще она не чувствовала ничего подобного; все сделанное ею прежде, хорошее и плохое, не вызывало в ней такого чувства. Она знала, это уже нечто. И все-таки чувствовала пустоту. Зная, что это для нее лишь начало, большая вторая роль в картине с участием трех звезд, в картине, которая будет шумно разрекламирована, — наверное, сообщат в шапке: «...и впервые Гиллиан Берк», — она все-таки чувствовала пустоту.

«Впервые Гиллиан Берк», — подумала она, и механизм придет в движение, и будут состряпаны истории о неожиданном успехе — мечте стольких юнцов и девчонок.

Этой истории о неожиданном успехе вчера вечером исполнилось семнадцать лет; семнадцать лет назад она уехала из дому, сняла квартиру неподалеку от реки и начала брать уроки на чердаке у старика по имени Игорь Водорин. То было вчера, а сегодня утром ей тридцать пять. И позади семнадцать лет надежды и отказов и полной отдачи призванию, в котором она никогда не сомневалась, при том, что в тайнике ее души всегда жило сомнение — а есть ли у меня это призвание, действительно ли оно у меня есть? Семнадцать лет год за годом давала она себе отсрочку, семнадцать лет она будто со стороны наблюдала, как юная девушка постепенно переходила от наивной восторженности и надежды к профессиональной выучке и сдержанности, а затем к едва скрываемой безнадежности. Теперь наступил кульминационный момент прошедших семнадцати лет, дверь широко распахнулась — ей предложили большую вторую роль в картине с участием трех звезд; это было вознаграждением за все.

Но вознаграждением, полученным слишком поздно. Слишком поздно для того, чтобы вознаграждать. Слишком поздно, чтобы принести что-либо, кроме слез; это был успех (держи его в руке, крепко сожми в кулаке), не имевший значения. Я всегда это знала, могла она сказать себе, я знала, что так получится, я знаю, что произойдет в дальнейшем, я столько мечтала, я засыпала с мечтой об этом успехе и просыпалась с его вкусом во рту, я знала, что это случится в один прекрасный день, и знаю, что предстоит в дальнейшем. Но это меня не волнует, и я могу только лежать здесь, уткнувшись в подушку, и реветь.

Жаль, что Моники нет дома. Жаль, что в ночь, когда это произошло, Моника отсутствовала, и ей не с кем поделиться. Она любила делиться с людьми. Обычно она сообщала: «На следующей неделе я участвую в передаче, смотрите на меня», — пока не поняла, что все передачи в мире ни к чему особенному не ведут до тех пор, пока не произойдет это, и она перестала оповещать. Ее агент знал, когда она будет на экране телевизора, и извещал тех, кто шел в счет, и, возможно, они смотрели, а остальные не имели значения, остальные следили за ее ростом только с мимолетным интересом. Для них она была второстепенной актрисой, они знали, что она играла в такой-то пьесе, знали, что она выступала по телевидению в четверг вечером. Но они также знали секретарш, и девушек в приемной, и монтажниц, и эта девушка, эта Гиллиан Берк, была просто-напросто еще одной работающей женщиной. Правда, ее труд был чуть более эффектным, но, конечно, не заслуживал особенных криков восторга. Второстепенная знаменитость, актриса, которая может рассказать вам о личной жизни большой звезды (она соприкасалась с ней, снимаясь в массовке) — «Это правда, что говорят о...?», — но не такая, которую надо воспринимать очень всерьез, потому что ее еще не коснулась волшебная палочка успеха. Даже если она преуспевала, как самая преуспевающая из знакомых им секретарш, все равно критерии тут иные. И так

до тех пор, пока э т о не произошло, пока к ней не пришел неожиданный успех. Она знала, что э т о произойдет, теперь у нее не было сомнений, что это должно было произойти, но пока не пришел большой и яркий успех, что ж, она была неудачницей. Даже если она работала так же усердно, как секретарша или монтажница, даже если она зарабатывала ежегодно больше денег, чем они, каждый знал — и Гиллиан тоже,— что она была неудачницей. Поэтому она уже не просила смотреть на себя тут или там. Она просто занималась своим делом, зная, веря, стараясь поддержать в себе веру в то, что когда-нибудь добьется успеха.

И теперь он пришел. И слезы тоже.

Слишком поздно. Она слишком долго надеялась, слишком долго ждала телефонного звонка, извещающего об этом. Слишком долго смотрела на безмолвный аппарат. Черный и безгласный. Не позвонить ли агенту? Гордость неудачницы. Безнадежная, смешная гордость. Не стану ему звонить. Подожду. И она ждала. А телефон молчал. И звонка все не было. Я Гиллиан Берк, я хочу показать себя. Вот оно и пришло, думала она. Мужчина на ослепительном белом коне ворвался в твою жизнь, смешной мужчина с большим носом и в очках, мужчина, вызывавший у тебя смех, а теперь заставивший плакать, Герберт Флорен, рыцарь на боевом коне, вот он. И он сказал другим, он замолвил словечко, и ей дали вторую роль на широком экране, в цвете и со стереофоническим звуком. Рыжеватые волосы, развевающиеся на ветру, сверкающие зеленые глаза. Вот она, Гиллиан Берк, вот твоя роль в пьесе, возьми этот божий дар, возьми его, пользуйся им, наслаждайся. Отныне твоя жизнь изменится, отныне неожиданный успех будет с тобой повсюду и везде, неожиданный успех, которого ты прождала всего семнадцать лет. Но так будет казаться только другим, Гиллиан, никогда не забывай этого. Это страна лотереи, это страна тестов и газетных конкурсов; и в глазах других тебе выпала неожиданная удача, тебе повезло, ты повернула рычажок и выиграла три апельсина, а теперь автомат сломался и выбросит к твоим ногам все, что скопилось в его нутре, тебе повезло, тебе выпала неожиданная удача. Но почему, почему, думала она, почему я ощущаю такую горечь.

Успех не приносит душевного подъема. Успех внезапно приносит вкус крови и ощущение предельного одиночества. Только слезы на пропитанной солью подушке. И одиночество.

Как ты воспримешь успех?

Наверное, так же, как и неудачи.

Он будет у тебя в глотке и на лице. Ты неудачница, потому что смеешь стремиться к высочайшей награде, но ты ее еще не получила. Поэтому ты избегаешь людей на улице, видя, что идут твои старые знакомые, ты прячешься в дверные проемы или делаешь вид, что рассматриваешь витрины, притворяешься, что поглощена этим, или поднимаешь воротник пальто, потому что стыдишься своей неудачливости. Ты не хочешь, чтобы они сказали: «Я слышал, вам собираются поручить такую-то и такую-то роль»; ты не хочешь этого взгляда, в котором смешаны жалость и любопытство — она уже не так молода, как прежде, у нее уже под глазами морщинки. А ты-то внушала себе, что они придают твоему лицу индивидуальность. «Вы заметили морщинки,— шепчут они,— почему она продолжает добиваться своего, разве она уже недостаточно взрослая, чтобы отказаться от этих глупостей». И вот ты поднимаешь воротник пальто, находишь пустое парадное и избегаешь встречи со старым другом. Стыдно даже подумать об этом. Как можно мечтать среди бетона и стали? Как можно мечтать? Я ношу неудачу, как плащ. И так же я стану носить успех, и они скажут, что она избегает старых друзей теперь, когда ей повезло, теперь, когда она неожиданно добилась успеха.

Я стану избегать мертвецов.

Я стану избегать тех, у кого мечты умерли, тех, кто растоптал свои мечты, кто даже забыл о том, что существуют мечты и мечтатели, тех, кто знает о мечте, лишь читая ее в глазах других, и кто жалеет мечтателей, внушая себе, что мечты существуют для дураков. Да, я стану избегать мертвецов с их мертвыми мечтами.

Да, будьте вы прокляты. Сегодня ночью я плачу, а что делаете вы? Жарите бифштексы, угощаете друзей, целуете мужа соседки на кухне? А я сегодня вечером плачу. Успех — это не приятие всеобщей любви. Успех — это зуботычина, которую даешь миру. Она лежала в постели, рыдая в подушку, и думала, что в июне уедет в Рим, и старалась припомнить, что это значит — быть семнадцатилетней.

Перевела с английского Л. ЗАВЬЯЛОВА

КАРЕЛ ЧАПЕК И КИНО

Карел Чапек, которому 9 января 1965 года исполнилось бы 75 лет, широко известен у нас как крупнейший чешский прозаик и драматург. Но он был человеком поразительно разносторонним, и эту дату как юбилей своего коллеги могли бы отмечать театральные режиссеры и садоводы, журналисты и художники, фотографы и коллекционеры. Одним из многочисленных пристрастий Чапека было кино. Тот, кто читал цикл юмористических очерков «Как делается фильм», вероятно, обратил внимание на профессиональную осведомленность автора во всех деталях киноделa. Чапек не только был внимательным и увлеченным кинозрителем, не только наблюдал за экранизацией своих произведений (при его жизни были экранизированы пьесы «R. U. R.», «Разбойник», «Белая болезнь», повесть «Гордубал»), но и писал о кино и для кино.

Первая статья Карела Чапека, посвященная вновь рождающемуся искусству, была написана совместно с его старшим братом художником и писателем Йозефом Чапеком еще в 1910 году. В отличие от многих скептиков, братья Чапек пророчески предвещали фильму великое будущее и вместе с тем старались определить своеобразие художественных возможностей кино. Вопрос о специфике кино ставит Чапек и в статье «Стиль кинематографа» (1913). Причем превращение кино в искусство молодой критик тесно связывает с его реалистической основой.

Особый интерес представляют статьи Чапека, посвященные таким видным фигурам немого кино, как Чарли Чаплин, Карл Шенстром и Гаральд Мадсон (Пат и Паташон), Гарольд Ллойд, Дуглас Фербенкс. Чапека в первую очередь привлекает человеческая сущность искусства киноактера.

Из статей Чапека-кинокритика, не включенных в настоящую подборку, можно назвать статью «A.W.F. Co» (1917), где он дает меткую обобщенную характеристику ранних американских фильмов. Он по достоинству оценивает их художественные и технические новшества, но в его тоне уже чувствуется то ироническое отношение к буржуазному киностандарту, которое в полной мере проявится в цикле «Как делается фильм» и пародийных сценах романа «Война с саламандрами». Много тонких наблюдений в рецензии на чешский фильм «Роман Ирены» (1921), в которой он выступает за «обогащение, тонкую и тщательную разработку и отшлифовку чисто оптического мира кинематографа» и осуждает «сентиментально-фривольную» слащавость банальных сюжетов. Интересен своего рода философский этюд о документальной картине Роберта Флаэрти «Нанук с Севера» (1923). В этом фильме писатель видел гимн упорству человека в борьбе с природой. Не прошел незамеченным для Карела Чапека и расцвет советского кино, своеобразие которого он высоко ценил. Характерно, что в заметке-интервью о Конраде Фейдте Чапек выделяет его отзыв о советском кино: «Русский фильм —единственный — сохраняет сейчас полное значение; он сумел использовать старую актерскую культуру Художественного театра и безграничные человеческие ресурсы...»

Кино оказало значительное воздействие на творческий метод Карела Чапека. Но судьба Чапека-киносценариста сложилась, можно сказать, трагически. В начале 20-х годов он пишет фантастическую кинокомедию «Русалка». Героиня ее — лесная русалка, которой человеческий мир кажется счастливым и сказочным,— надевает платье спящей девушки и приходит к людям. Но в человеческом обществе жизнь по законам красоты, естественности, свободы, добра и любви — чудо, противоречащее принципам собственничества и сословной морали, чудо, преследуемое законом. И русалка возвращается в лес... В этом серьезном по мысли фильме было задумано немало смешных эпизодов и трюков. Однако, как рассказала автору этих строк известная чешская актриса Ольга Шейнпфлюгова — жена Карела Чапека, кинопромышленник, которому писатель передал свой сценарий, не проявил к нему интереса и даже не потрудился вернуть его автору. Так этот сценарий и затерялся. Впоследствии по мотивам его Ольга Шейнпфлюгова, сопричастная к созданию сценария, написала сказочную повесть «Русалка среди людей» (1929). В личном архиве писателя хранится набросок киносценария «Девичья война» («Сказание о Либуше»), основанного на одном из древних чешских преданий. Но и этот план не был осуществлен. А фильм «Золотой ключик», снятый по сценарию Чапека в 1922 году режиссером Ярославом Квапилом, получился малоудачным. Опустившемуся молодому бродяге попадает в руки золотой ключик, обладающий чудесным свойством открывать любой замок. Ключик этот становится для него ключом к богатству. Но любовь к дочери банковского кассира, кончившего по его вине жизнь самоубийством, заставляет героя фильма вернуться на путь добродетели. Он тайком возвращает деньги лицам, которых ранее ограбил, и тут-то его и застает полиция. Но из тюрьмы он выходит очищенным и просветленным. Мораль ясна: честная бедность лучше нечестно нажитого богатства. Но, кроме этой морали, некоторых попыток психологической разработки характеров и богатых видов Праги, в фильме ничего не было.

Последний год жизни Карел Чапек в сотрудничестве с чешским кинорежиссером Отакаром Ваврой работал над киносценарием звукового фильма по рассказу и пьесе Эгона Эрвина Киша «Тонка — невеста висельника». К сожалению, и этот интересный сценарий не был реализован. В годы фашистской оккупации глубокая социальная драма не могла появиться на экране.

Данная публикация знакомит советского читателя со взглядами Карела Чапека на кино. Вместе с тем она должна напомнить и о его собственном вкладе в развитие киноискусства.

Сравнив теоретические прогнозы Чапека с действительностью, читатели без труда установят, в чем проницательный писатель был прав, а где (как, например, в размышлениях о мышлении на экране) сказалась неизбежная, пожалуй, ограниченность кинозрителя ранней поры экранного искусства.

О. МАЛЕВИЧ

Карел ЧАПЕК

Статьи о киноискусстве

Статьи «Чаплин, или О реализме» (1925), «Улыбка Фербенкса» (1923), «Гарольд Ллойд» (1924), «Кроха и Длинноногий» (1924) взяты из книги Карела Чапека «Фельетонная галерея» (Прага, 1957). Остальные материалы приводятся по прижизненным газетным и журнальным публикациям Чапека: «Кино» — журнал «Стопа», 1910, № 19; «Стиль кинематографа» — журнал «Стиль», 1913, № 5; «Границы фильма» — газета «Лидове новины», 1927, № 581; «Новый Чаплин» — газета «Лидове новины» 1928, № 96. Статьи «Кино», «Стиль кинематографа», «Улыбка Фербенкса» и «Границы фильма» печатаются с сокращениями.

Статья «Кино» написана Карелом Чапеком совместно с его братом Йозефом.

КИНО

Современной публике дана новая сцена: светящийся четырехугольник на вертикальной стене... А пока другой четырехгранник, старые подмостки сценического священнодействия, исчерпывает свои последние возможности с помощью досок, холста и бутафории. Почти четыре столетия развивается, совершенствуется и находит применение то, что принято называть театральной техникой, четыре столетия идет борьба за реальность на сцене и иллюзию в зрительном зале. И вот теперь немногим более чем за четыре года кинематограф наверстал эти четыре столетия и овладел реальностью и иллюзией, комизмом и трагикой, формами и движениями и драматичностью форм и движений, а в будущем овладеет словом и музыкой.

Вне всяких сомнений, театр приобрел в кинематографе нового и беспощадного конкурента. Вступит ли сцена в решающую спортивную схватку с проекционным аппаратом? Едва ли дело дойдет до столь неравного состязания; скорее, театр и кино подпишут негласный договор о распределении сфер влияния... Театр, вероятно, произведет самоограничение в своем оптическом реализме, в своих постановочных условиях; сцена станет проще, больше и строже, все слишком видимое уступит тому, что только чувствуется, и на этой арене ярче выступит внутреннее величие страстей и страданий человечества.

Между тем кинематограф вступит на путь осуществления своих неограниченных возможностей. Искусные комбинации кадров, накладывающихся друг на друга, ретушь, мастерство монтажа, быстрая смена предметов и сцен устранят границу между физически возможным и невозможным. Для кино нет невозможного. Здесь неодушевленные предметы обретают свободу воли, движутся и действуют; фигурка, нарисованная детской рукой, оживает и бегает по свету, ее преследует судьба, она может переживать трагедии и умереть; львы вырываются из клеток и разгуливают по городу; бутылка начинает шевелиться, превращается в человека или собаку и вновь растворяется в светящемся квадрате. Люди здесь попадают в самые страшные и гротескные перипетии. Для кино не существует законов тяготения, движения, не существует непроницаемости, нет никаких естественных ограничений.

Но самое удивительное заключается в том, что все происходящее на экране, каким бы ни было оно абсурдным, невозможным и непредставимым, воспринимается как несомненная физическая реальность, контролируемая зрением, а в будущем — и слухом...

Вооруженный всеми техническими средствами, полный веры в собственную свободу и всемогущество, кинематограф ожидает своего гения. Скоро мы увидим жесточайшие и трагичнейшие истории, созданные самой извращенной фантазией и реализованные с сатанинской точностью и вдохновением... Мы станем свидетелями невиданных чудес, новой магии, преступающей все физические законы... Мы увидим новую и небывалую комедийность, в распоряжении которой будут самые невероятные трюки... Возникнет совершенно новая гротескность— эксцентрическая гротескность акустики. Нам еще доведется услышать, как стонут сорванные розы, как поют камни. Лошади будут произносить проповеди, а голоса людей обретут прекрасную мелодичность корнета. Что только тут не возможно?! Ведь отбрасываемый кинопроектором светящийся квадрат способен стать не только новой сценой, но и новым миром...

СТИЛЬ КИНЕМАТОГРАФА

Не подлежит сомнению, что фильм может стать... явлением искусства, явлением стиля. Чтобы достичь этого, кино необходимо найти собственные формальные приемы, обрести известную автономию в художественных средствах. Фильм должен быть не суррогатом литературы и не половинчатым театром, а сферой стопроцентно и чисто кинематографической... И здесь открывается большой простор для новых и действительно творческих поисков, которые шли бы уже не вширь, а вглубь. Поскольку кино создает к а р т и н ы, эти поиски по своей сути должны быть изобразительными, а не литературными... Кинематограф обладает значительными и только ему свойственными выгодами... Прежде всего материал, из которого создается фильм, не театральная пьеса, а действительность. И эта действительность поддается мастерству кинооператора не только в бесконечном разнообразии явлений, но и в р а з н ы х с т е п е н я х и н т е н с и в н о с т и... Кинематограф не ограничен так называемой и д е а л ь н о й д и с т а н ц и е й, представляющей собой непреложный закон современного театра; наоборот, одним из его художественных средств является наличие в е с ь м а р е а л ь н о й д и с т а н ц и и, выражающей п р е д м е т н ы е и п с и х о л о г и ч е с к и е отношения между зрителем и образом... Тот или иной предмет либо действие развертываются перед кинозрителем, как веер; зритель смотрит на предмет с разных сторон, подходит к нему, рассматривает в непосредственной близости, охватывает целиком или сосредоточивает внимание на какой-либо его части, изображенной крупным планом и крайне актуализированной.

Если данный процесс можно назвать аналитическим, то это особый анализ, не разрушающий предметной целостности вещей; это sui generis* р е а л и з м, но не обычный, а и н т е н с и в н ы й р е а л и з м, который значительно превосходит повседневное наблюдение действительности. В жизни мы смотрим на вещи суммарно и бегло; наши впечатления преимущественно небрежны и поверхностны, мы не стремимся проникнуть в глубь действительности, изучить ее досконально... Как раз тут и мог бы сказать свое слово кинематограф: он мог бы дать нам новое ви́дение действительности, учитывающее ее сложность, делающее ее более выразительной, раскрывающее ее подробней и масштабней; он мог бы превратить действительность в предмет интенсивного восприятия и неисчерпаемого интереса. Чем дальше шел бы кинематограф за границы поверхностного реализма повседневного суммарного ви́дения, тем одухотвореннее и стилистически чище он бы становился, ибо в каждом предмете заключено нечто необычное, оказывающееся доступным нам, как только мы отбрасываем автоматизм привычного восприятия...

Важно и другое. Материал кино — действительность... И материал этот... столь неисчерпаем, что задача кинематографа, собственно, сводится к его отбору и организации соответственно принципам изобразительного искусства... Это была бы уже не эффектная аранжировка сцен опытным глазом практика, а подлинная работа мышления и практического наблюдения, направленная на то, чтобы из самой реальности добыть сильнейшие сенсации. Истинный мастер кинематографа, исходя из мотивов, скорее элементарных, чем театрально сложных, при создании фильма будет талантливо компоновать именно те различные степени зрительного воздействия, которые достигаются приближением к объекту, увеличением его, воспроизведением во всех подробностях и со всех сторон и многочисленными другими приемами... Мастерство кинорежиссера заключалось бы уже не только в инсценировании какого-то действия и умении придать ему последовательность, динамичность и ясность, но и в способности проникать в душу зрителя, вызывать в нем интерес к изображаемому, заставляя воспринимать действительность необычайно сильно, зорко и полно. Это уже не роль набившего руку практика, а, скорее, роль психолога, который сверх того должен быть наделен даром какого-то интуитивного ясновидения.

* Своеобразный (*лат.*).

УЛЫБКА ФЕРБЕНКСА

Вероятно, когда-нибудь он уже оскаливал на вас с экрана свои сорок два зуба или сколько их там у него (ибо их у него явно больше, чем у остальных смертных, целая бездна зубов и таких крепких, что ими можно щелкать гальку, как орехи). Вы не раз видели его, как вы видели трогательно неподвижную физиономию Чаплина. Вы знаете его лучше, чем своих друзей детства. Это «человек, который смеется». Не менее романтическая фигура, чем герой Виктора Гюго. Но романтичность его улыбки совершенно иная. Это не горькая и страшная шутовская гримаса Гуинплена и даже не «улыбка на лице, когда в груди печаль». Какое там! Фербенкс просто-напросто хохочет, потому что у него всегда великолепное настроение. Радость распирает его, когда он влюбляется; он щерится на вас, прыгая с шестого этажа— алле гоп! — и даже не повредив крепких ног; он обнажает в улыбке зубы при виде любого препятствия и — вот бестия! — совершает свои героические выходки, словно бы играючи.

Смотрите, он уже опять смеется! Он умеет все и не умеет ничего; он умеет только смеяться, и этим, собственно, все сказано. Скачет ли он на коне, ползет ли, как муха, по отвесной стене, он делает это потому, что на сердце у него легко и радостно. И если он за что-нибудь берется, удача не может не сопутствовать ему. Уже по той простой причине, что он принимается за дело с такой ослепительной и доверчивой улыбкой.

Фербенкс — вовсе не актер. Фербенкс — удалой рубаха-парень. Нет, нечто еще большее — типическая фигура. Ко всем типическим образцам героизма, созданным мифом и поэзией, прибавляется еще один новый и чистокровный тип рубахи-парня. Он становится героем, так как из него рвутся наружу жизнерадостность и энергия. Что он с ними может поделать? Его одолевает непоседливость, ноги сами собой пританцовывают, и сорок два зуба сверкают в улыбке. Он далек от великих помыслов, отнюдь не собирается сражаться с силами небесными или завоевывать мир. В этом добром парне нет ни пенни мятежного духа. Его моральный багаж — всего несколько рыцарских добродетелей: чувство чести, любовь, дружба, верность, и что еще? Этот современный герой страшно примитивен; не требуйте от него, чтобы он решал какие-нибудь мировые проблемы; он даже не честолюбив. Случай делает преступников, но случай делает и героев. Первоначально у Фербенкса не бывает никаких планов и намерений. Он идет себе и ни о чем не думает. И вдруг, как гром с ясного неба,— происшествие. И Фербенкс летит, скачет, стреляет, лезет по канату, бежит, карабкается на стену, творит чудеса. Но вы, хоть режьте его, за всем этим не найдете другой причины, кроме того, что ему это доставляет безмерное удовольствие. И когда победа одержана, он хохочет во все горло: еще бы, ведь ему так весело!

Не знаю, есть ли в мировой литературе другой столь же наивный герой. Мне что-то никто не приходит на ум. Бывают герои хмурые. Это мстители и освободители. Бывают титаны честолюбия, целиком поглощенные сверхчеловеческими замыслами или поднимающие руку на самого бога. Есть Цезари и Бруты, Фаэтоны и Спартаки, бунтари и завоеватели, герои самопожертвования и прирожденные вожди. Для Фербенкса все это — китайская грамота. Он совершает героические поступки с непосредственностью мальчишки, взбирающегося на дерево: ради собственного удовольствия, беззаботно, взахлеб, как невменяемый. Он сделан из одного куска, и в нем нет трещинки, где могла бы задержаться хоть крупица рассудка. В конце концов он смеется и над самим собой. Это прямо-таки сверхъестественное простодушие. Фербенкс — живое воплощение оптимизма; именно это и делает его фигуру мифической. Все получится, нет ничего невозможного, человек способен сделать все, если у него здоровые руки и ноги и, главное, если он готов взяться за дело. Чего бояться? Окрыленное отвагой сердце целехоньким перенесет вас через любую пропасть. Вещи сами вас будут слушаться — только нужно подойти к ним с улыбкой и обращаться с ними с этакой бравурной ловкостью. И зрителю начинает казаться, что — представься случай — он и сам бы не сплошал. Взгляните-ка на этого молодчину — разве этого недостаточно, чтобы у нас, если мы не абсолютные растяпы, больше никогда уже не болели зубы? Разве может у нас теперь подвернуться нога? Или вы думаете, что с нас еще хватит упасть с трамвая? Нет, этому не бывать! Ведь, честное слово, все так легко и просто, только принимайте все с улыбкой. Запомните, жизнь — игра. И с этого дня вам будет сопутствовать веселая удача. И если даже случилось самое худшее и двадцать аркебузов направлены на вашу грудь — ха-ха! вот так потеха! — нужно только подмигнуть одним глазом, и дула опустятся сами собой, а вы будете стоять, оскалив в улыбке сорок два зуба, ибо тридцати двух зубов мало для настоящей оптимистической улыбки.

ГАРОЛЬД ЛЛОЙД

Этот молодой человек словно резиновый. Так по крайней мере принято говорить, хотя я до сих пор не видел, чтобы резина бегала по карнизам и к тому еще страстно влюблялась. Глаза его скрыты за круглыми очками. Вероятно, у него есть душа. И к этому, собственно, почти нечего добавить. В его натуре всего-навсего две стороны: активная, заключающаяся в неслыханном нахальстве, и пассивная, состоящая из всего, что свойственно каждому из нас. Две эти стороны в сумме дают жизнь необыкновенно деятельную и полную приключений.

Бедняга Чаплин, например,— тихоня и скромник. Все, что с ним случается, проистекает из его абсолютной покорности и беспомощности. Из-за этой покорности и беспомощности он даже становится героем. Гарольд Ллойд начисто лишен какой бы то ни было стеснительности. Ему ничего не стоит вырвать у вас из рук газету. Или усесться вам на колени, словно вы диванная подушка. Он и идет куда вздумается и делает, что ему взбредет в голову. Вследствие безграничного и прямо сверхъестественного бесстыдства он впутывается в кошмарнейшие истории и глупейшие приключения. Но ему хоть бы хны. Этому негоднику бессовестно везет, и он всегда выходит сухим из воды да еще улыбается во весь рот, улыбается очками и даже своими сильными, как-то криво ступающими ножками. И все это де-

лается с такой бесстыдно невозмутимой миной, с такой наивной самоуверенностью, что мы, обыкновенные смертные, да будет бог мне свидетелем, не умеем так самоуверенно и невинно даже завязать шнурки ботинок или посолить суп. У большинства людей такой вид, словно что-то им жмет или они все время хотят извиниться за какую-то провинность, можно подумать, будто они живут в постоянном метафизическом страхе — как бы чего не опрокинуть. Эпическое великолепие Гарольда Ллойдазаключается в том, что он благодаря вмешательству сверхъестественных сил избавлен от рокового проклятия человечества — испытывать смущение. Это не просто комично, это духовно раскрепощает.

Такое же чувство морального облегчения приносит нам и то обстоятельство, что Он (ибо так он себя требует величать, сознавая важность своей миссии) с неменьшей самоуверенностью и невинной готовностью принимает все неисчерпаемые несчастья, увечья, катастрофы и неурядицы, из которых, вопреки заверениям Лейбница, и состоит, как мне кажется, человеческая жизнь. Любому из нас, к примеру, случалось наталкиваться носом на угол дома. И что же? Этот удар судьбы Он принимает с такой невозмутимостью, с таким доброжелательством, что разом куда-то улетучивается дьявольская и таинственная злоба вещей, которые как нарочно возникают на пути нашего рассеянного носа. Мы вдруг обнаруживаем, что нас, собственно, подстерегает на каждом шагу не хмурое коварство, а внимательное радушие предметов. Приходилось ли вам когда-нибудь проваливаться в яму? Несомненно, вы отнеслись к этому маленькому приключению с глубокой неприязнью и высказали свои чувства в весьма неучтивых выражениях. А вот Гарольд Ллойд падает в яму так, будто ни о чем ином и не мечтал. Он делает это столь непринужденно, словно летит на крыльях любви. Нельзя сказать, чтобы он отличался мужеством. Но его бесконечная и неисчерпаемая готовность ко всевозможным козням судьбы может сравниться с величайшими проявлениями героизма и безрассудной храбрости. То невозмутимое присутствие духа, которое античные стоики вкладывали в довольно-таки нудные сентенции, он с фантастической последовательностью вкладывает в свои безумные сумасбродства. Ибо — к слову сказать — последовательность и невероятная систематичность составляют одну из еще не разгаданных тайн юмора.

КРОХА И ДЛИННОНОГИЙ,

или Пат и Паташон. Они составляют пару, и в этом все их остроумие, юмор, трогательность. Для них это целое мировоззрение. Посмотрите, как они насквозь проникнуты сознанием важности своего предназначения, с каким достоинством, святостью и торжественностью служат они своему двойничеству. Не промолвят ни слова, даже не взглянут друг на друга — им это не нужно: подлинно глубокое согласие молчаливо. Один — верзила, другой — коротышка; один — лохматый, с усами и бородой, другой — гладко выбритый и остриженный наголо. Но душа, скажу я вам, это нечто большее, чем тело. И когда Пат и Паташон, взявшись за руки, точно дети, идут путем бродяг, вы видите, как тесно они связаны духовно. В этом есть даже что-то мистическое. Эта двоица страшных оборванцев принадлежит к числу самых поэтических фигур, произведенных на свет кинематографом.

Кроха безгранично чтит Длинноногого; он служит Пату со слепой преданностью верующего, а эта ходячая каланча из несомненного уважения к его вере принимает знаки преклонения с невероятным, прямо-таки фараонским сознанием собственного достоинства, так что в данном случае отношения рыцаря и оруженосца исполнены глубокой и мистической гармонии. Отсюда следует, что братство и равенство не исключают взаимоуважения, а с другой стороны, что иерархия и социальные разграничения были, судя по всему, одним из первых замыслов Провидения: даже при сотворении Пата и Паташона воля господня не допустила грубой уравниловки. Принимая почтительное обожание Крохи, Длинноногий знает, что не смеет уронить себя в его глазах, и постоянно помнит об этом. Его благосклонное внимание к Крохе полно неизъяснимой нежности.

Наконец два эти оборванца удаляются, ступая в ногу и держась за руки.

ЧАПЛИН, ИЛИ О РЕАЛИЗМЕ

Надеюсь, что когда я иду по улице, это ни у кого не вызывает припадков веселья. Но если ветер сорвет у меня с головы шляпу и катит ее прямо под колеса ближайшего трамвая, думаю, что даже самые серьезные и исполненные собственного достоинства люди, например полицейский, стоящий на перекрестке, не смогут удержаться от улыбки. Почти все смешное на свете — результат нарушения привычного хода вещей, анархического вторжения непредвиденных обстоятельств, несчастных случаев и неприятных казусов, короче говоря, чего-то совершенно неожиданного.

Великий чаплиновский парадокс заключается в том, что он опрокинул с ног на голову подобные представления (в этом, кстати, вообще одна из тайн англо-саксонского юмора). Юмор Чаплина методичен, как аргументация университетского профессора; обстоятелен, как научный трактат; точен и документален, как физический опыт. Его юмор, конечно,

также основывается на анархии и невезении; и у Чаплина, скажем, ветер может сорвать с головы котелок, но для него в этом атмосферном явлении только неоформленный зародыш комического, а не вся его соль; лишь повод к тому, чтобы досконально установить, что же именно происходит и с котелком и с человеком, у которого он слетел с головы. И тут Чаплин с изумительной точностью первооткрывателя выявляет все психологическое и физическое богатство этого события, уясняет его логическое течение и фатальные возможности.

Скажем, Чаплин (в «Собачьей жизни») держит на коленях собачонку, и поскольку оба они чрезвычайно милы, всему миру доставило бы удовольствие посмотреть на них. Но Чаплину этого мало. Методический дух Чаплина не получил бы удовлетворения, если бы собачонка не лизнула хозяина прямо в губы. Этот трогательный собачий жест смешон не потому, что в нем есть нечто непредугаданное, а, наоборот, как раз потому, что его можно было предвидеть, ведь собаки так делают (особенно если их держит на коленях Чаплин), ведь это попросту свойственно собачьей натуре. Нежный и эксцентричный бродяга Чаплин не становится от этого в большей степени Чаплином, но собака становится в большей степени собакой. Если вы нахлобучите на голову псу генеральскую фуражку, это будет далеко не так смешно, как потрясающий факт, что пес — это пес. Научите дрессированную собаку играть на лютне — и тут не будет ничего удивительного; удивительно, что у собаки есть язык.

Чаплин (в «Пилигриме») стоит с девушкой у забора. Каждый знает, что такое забор, и большинство из нас встречалось у заборов с девушками. Так вот. Чаплин докажет вам, что, несмотря на все это, вы имеете о заборе самое поверхностное и ограниченное понятие. По лености душевной мы с вами забываем, что планки забора, скажем, заострены сверху; но Чаплин не был бы Чаплином, если бы не заметил этой оригинальной особенности забора. Или, вернее, забор не был бы забором, если бы влюбленный Чаплин не чистил ногти об эти острия, не зацепился за них, а его рука не застряла бы между планками. Познакомив нас таким образом с необыкновенной одаренностью забора, Чаплин продемонстрировал, что́ этот забор из себя как таковой представляет; более того, он, в сущности, открыл, что на свете существуют заборы. Чаплин изобрел забор точно так же, как изобрел его наш пращур, устроив первый палисадник (может быть, только для того, чтобы мечтательно на него опереться, стоя с девушкой, и чистить ногти о заостренные концы планок). Вот каким методом Чаплин создает и конструирует заборы. И так он обращается со всем, что попадается ему на глаза.

Кто незнаком с кухонной скалкой! И все мы смутно помним, что она круглая. Но Чаплин (в «Пилигриме») приведен этим достопримечательным обстоятельством в детское изумление. Он делает открытие, что скалка, поскольку она круглая, может катиться. Перед нами, разумеется, еще не открытие Колумбова яйца, зато открытие Колумбовой скалки. Приключения Чаплина в кухне руководителя духовной общины — исчерпывающее доказательство геометрического совершенства скалки. Она столько раз скатывается на усердную голову Чаплина, что более наглядных и неоспоримых аргументов и быть не может. Признаюсь, лично я мог бы сколько угодно околачиваться в кухне и глазеть по сторонам, но так и не составил бы себе отчетливого представления о сущности и свойствах скалки.

Погодите, вот еще один пример. У каждого из нас есть (или был) котелок. Знаете, это такая круглая твердая шляпа. Возможно, лет через сто какой-нибудь котелок будет выставлен на обозрение в Историческом музее как образец моды нашего времени. Но если дирекция Исторического музея не сочтет нужным экспонировать чаплиновского «Пилигрима», человечество останется таким же темным, как и сейчас. «Пилигрим» должен занять почетное место в музее не только как историческое свидетельство о Чаплине, но и как историческое свидетельство о котелке. Пытаясь разрезать котелок вместо пудинга, Чаплин продемонстрировал нам целую серию опытов. И в результате были установлены такие характерные свойства котелка, как упругость, твердость, своенравие, упрямство, эластичность и присущая только ему одному особая непроницаемость. Если вы примитесь ощупывать свой головной убор со всех сторон, вертеть его в руках или приветственно размахивать им где-нибудь под вербочками, вы не узнаете о его непокорной материальной сущности и десятой доли того, что вам дадут в этом отношении методические попытки Чаплина разрезать котелок на равные порции. Весь в ножевых ранах, этот котелок, вместо того чтобы испустить дух, становится прототипом и образцом всех котелков, обретая право на историческое бессмертие.

Таков один из чаплиновских приемов создания комического. Чаплин — волшебник, но не из тех, что обнаруживают в вещах живую душу. Он волшебник куда более могущественный, ибо обнаруживает в вещах их вещную сущность. Он обращается со шляпой, как с упругим предметом, а с кухонной скалкой, как с предметом круглым,— и в этом сказывается его остроумный талант. Тот неоспоримый факт, что вещи на самом деле таковы, каковы они есть,— источник его юмора. В заборе можно увидеть намек на городские укрепления или символ частной

собственности. Для Чаплина забор — прежде всего множество заостренных планок. Есть в нем что-то от первобытной примитивности. В сознании человека, погрязшего в социальной рутине повседневного практического быта, кухонная скалка ассоциируется с тестом. Чаплин сталкивается с более существенным ее свойством: оказывается, она сама катится. Для обычного человека котелок — знак гражданского достоинства. Чаплин, подобно туземцу с Соломоновых островов, обнаруживает, что этот строптивый предмет нельзя разрезать. В руках Чаплина вещи утрачивают свое символическое, абстрактное или, иначе говоря, традиционное значение и возвращаются в первородное райское состояние, становятся нагой и поразительной действительностью. Это и есть реалистическое открытие мира. Шутки Чаплина обнажают парадоксальность окружающих нас вещей.

НОВЫЙ ЧАПЛИН

Премьеры чаплиновских фильмов постоянно становятся не меньшим событием, чем премьеры опер. А вспомните, как лет десять назад трогательный бродяга Чарли был известен только по одночастевым гротескам, которые показывались как бы в придачу к сентиментальным историям, заснятым фирмой «Нордиск» или немецкими киностудиями. Его новый фильм «Цирк» полностью возвращает нам старого Чаплина с котелком и тросточкой, утопающего в чересчур широких брюках и глядящего на нас мальчишескими глазами. Он ни на день не постарел, только в игре его появились моменты еще большей внутренней тишины и глубины. В последних его фильмах все отчетливее проступает разница между тем, что он играет для публики (в том числе для наивной и гогочущей американской публики), и тем, что он играет для себя. Отнесем большинсто кувырков, пинков и других подобного рода ударов судьбы, которые преследуют беднягу Чарли, на счет увеселения публики. Только то, что остается, и есть чаплиновский комический реализм, подлинное и, можно сказать, открывающее новые горизонты искусство. Чаплин в зеркальном лабиринте — это уже не просто шутка, это исключительно правдивый психологический этюд. Или, например, Чарли в львиной клетке. Или Чарли — канатоходец. Сам человеческий тип Чарли становится в «Цирке» еще кристальней и человечней: внутренняя чистота, смирение и человеческое достоинство этого косолапого пролазы вырастают до монументальности; его одиночество и покорность судьбе — уже не только игра. Юмор, который никого не обижает и никого не унижает, — сам по себе редкое и великое искусство, делающее Чаплина-либреттиста поэтом; что же касается Чаплина-актера, то ему даровано право истинных комиков: неизменно оставаться самим собой.

ГРАНИЦА ФИЛЬМА

...Если мы хотим установить границы внутренних возможностей кино, то в наиболее определенной и четкой форме мы обнаружим их как раз в лучших и особенно на многое претендующих картинах. Одна из них — фильм Абеля Ганса «Наполеон».

Не будем здесь распространяться о технических новшествах этого масштабного фильма, не будем даже спорить с режиссером относительно того, действительно ли меланхолический гамлетовский призрак с мечтательными очами, которого мы видели на экране, похож на великого практика и организатора Бонапарта. Мы имели случай заглянуть в творческую лабораторию чрезвычайно интеллигентного режиссера, охваченного стремлением испробовать все потенции кино. Именно поэтому его фильм с такой резкой и роковой силой натолкнулся на то, чего в кино делать нельзя. Режиссеру недостаточно было показать, что делал Наполеон руками и ногами; он старался показать, что делалось у Наполеона в голове, попытался заснять мышление человека. И тут фильм потерпел поражение.

Само собой разумеется, что если кто-нибудь хочет сфотографировать мысль, он вынужден облачить ее в форму символа или в форму видения. Но символ не мысль, символ — медаль, выбитая в память мысли или поступка... И видение не мысль, ибо видение — это хаос, обман чувств. В то время как мысль, мой милейший, точна, словно геометрическая фигура, и реальна, как стол, как шоссе, как любая порядочная и прочная вещь. Когда Наполеон собирался навести во Франции порядок, то ему не мерещились расплывчатые образы, а он вполне определенно представлял себе, что скажет Баррасу и как обойдется с Сийесом. Его орлиное могущество проистекало не из того, что он видел символы, а скорее из того, что он видел вещи такими, каковы они есть. И тут фильм, который может подняться над материальной действительностью данного момента разве что с помощью символа или видения, с какой-то даже судорожностью и отчаянием наталкивался на границы своих возможностей: мозг человека закрыт и всегда будет закрыт для него; ему отказано в способности выражать мыслительную деятельность. Его область — изображение внешних поступков человека, а царство духа отдано слову...

Публикация и перевод
О. МАЛЕВИЧА

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Где ты теперь, Максим?», 8 ч.

Сценарий С. Ермолинского, В. Козлова по мотивам повести В. Козлова «Я спешу за счастьем»; режиссер-постановщик Э. Кеосаян; главные операторы: С. Зайцев, Г. Шатров; главный художник М. Гладников; режиссер М. Филимонова; композитор Д. Тер-Татевосян; звукооператор А. Ванециан. Комбинированные съемки: художник М. Семенов; оператор П. Маланичев.

В главной роли Борис Токарев.

В ролях: Л. Гладунко, И. Губанова, Н. Меньшикова, И. Чурикова, В. Авдюшко, Ю. Назаров, В. Носик, Г. Совчис.

В эпизодах: М. Глузский, Н. Сергеев, Э. Абалов, И. Савкин, В. Соловьев, Ю. Киреев, Н. Федосова, Э. Геллер, Наташа Четверткина.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Поезд милосердия» (по повести В. Пановой «Спутники»), 9 ч.

Сценарий В. Пановой; постановка И. Хамраева; главный оператор К. Рыжов; художник М. Иванов; композитор В. Камилов; звукооператор С. Шумячер; режиссеры: В. Степанов, Г. Цорин; оператор С. Иванов. Комбинированные съемки: художник И. Денисов; оператор Н. Покопцев.

В ролях: Данилов — В. Зубков, Белов — М. Екатерининский, Юлия Дмитриевна — Э. Попова, Лена — Ж. Прохоренко, Супруги — Е. Лебедев, Фаина — Г. Дашевская, Васка — Е. Королева, Низвецкий — В. Рецептер.

В эпизодах: А. Абрамов, И. Боголюбов, Э. Гиоев, Л. Гурова, Л. Егорова, П. Кашлаков, Л. Лемке, П. Луспекаев, Л. Малиновская, М. Мамкина, А. Мовчан, Н. Муравьев, С. Плотников, В. Пугачева, Г. Сатини, Сережа Субботин, С. Соколов, А. Суснин, Л. Тищенко, А. Трусов, К. Хабарова, В. Чекмарев.

Текст от автора читает Н. Никитина.

•

«Помни, Каспар!», 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Г. Никулин; главный оператор Д. Месхиев; главный художник И. Вускович; композитор Н. Симонян; звукооператор Г. Эльберт; режиссер А. Вехотко; оператор К. Соболь. Комбинированные съемки: оператор И. Гольдберг; художник А. Сидоров.

В ролях: Денис — Г. Журавлев, Каспар — А. Ромашин, Улла — З. Дорогова, Зайферт — А. Михайлов, служащий вокзала — О. Линд, Иван Серпокрыл — В. Липпарт, Бахматов — В. Емельянов, Тимка — В. Великосельцев, солдат — В. Пицек, Якоб — И. Ясулович, комендант — В. Казаринов, мотоциклист — П. Крымов.

В эпизодах: Н. Барабанов, О. Белов, Э. Бушкевич, Б. Гусев, А. Дремин, В. Иванченко, В. Коротков, И. Лейрер, С. Метеули, А. Мельников, Ю. Максаков, Б. Наумов, Г. Нилов, Б. Оя, А. Трусов, А. Скоробогатова.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Повесть о Пташкине», 7 ч., цветной.

Сценарий С. Омельченко; постановка Б. Крыжановского; оператор Л. Штифанов; художник Г. Прокопец; композитор Е. Зубцов; текст песни Н. Матвеевой; звукооператор К. Коган. Комбинированные съемки: оператор А. Пастухов; художник В. Деминский.

В ролях: Пташкин — В. Антонов, Вика — В. Духина, Феня — Л. Овчинникова, Николай — М. Валанчус, Чаговец — В. Алексеенко, Доня — О. Комаров, Понедельник — Н. Гринько, Позычин — М. Кириллов.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Ты нужен», 2 ч.

Сценарий Г. Приеде по рассказу Э. Вилка; режиссер-постановщик Г. Пиесис; оператор Я. Бриедис; художник Х. Ликумс; композитор Р. Паулс; звукооператор В. Блумбергс.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа И. Вигдорчик.

Роли исполняют: Я. Осис, Л. Жвигуле, Л. Шейтс, Л. Барс.

Роли дублируют: А. Нефедов, Т. Тимофеева, Л. Степанов, И. Гаврилов.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Спроси свое сердце», 8 ч., цветной.

Сценарий А. Галиева; режиссер-постановщик Э. Файк; главный оператор И. Гитлевич; художник В. Леднев; режиссер Ю. Мингазитинов; композитор Г. Жубанова; звукооператор Б. Левкович; оператор Ю. Беляков; литературный консультант М. Блейман. Комбинированные съемки: Б. Сигов.

В ролях: С. Столяров, К. Столяров, Н. Шорина, Н. Бармин, Т. Кокова, Н. Сморчков, Р. Телеубаев, Ю. Бугаева, Ю. Виркус, А. Шаламов, А. Казатаев, М. Кокенов, Г. Касымханов.

В эпизодах: Е. Вольская, З. Морская, Б. Эверт, Э. Михина, А. Молдабеков, П. Бугаков.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Мишка + Машка», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Каневский; режиссер-постановщик И. Лазарчук; художник-постановщик Е. Сивоконь; композитор А. Муха; оператор Г. Островский; звукооператор Р. Пекарь; художники-мультипликаторы: В. Гончаров, Я. Горбаченко, В. Дахно, В. Демкин, А. Жуковский, Л. Телятников, И. Чернова.

«Фитиль» № 27 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Постоянно прописаны» («Мосфильм»).

Авторы В. Валуцкий, А. Шейн; режиссеры: А. Шейн, К. Петриченко; оператор К. Петриченко.

В ролях: Н. Агапова, Э. Бредун, Е. Мазурова, Г. Светлани.

«В защиту книги» (ВГИК).

Автор-режиссер Л. Миллионщиков; оператор Г. Карюк; композитор Ю. Левитин.

«Вдвое больше» («Союзмультфильм»).

Автор В. Капнинский; режиссер Г. Козлов; художник П. Саркисян; оператор Е. Ризо.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператоры: И. Любченко, Г. Мартынюк.

●

«Фитиль» № 28 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Кто они» (Восточно-Сибирская студия кинохроники).

Автор В. Шнайдер; режиссер С. Маклер; оператор А. Белинский.

«Чистоплюй» (Киевская студия имени А. П. Довженко).

Режиссер И. Самборский; оператор А. Прокопенко.

«Выжимала» (ЦСДФ).

Авторы: С. Киселев, А. Левитин; режиссер-оператор С. Киселев.

«А я причем?» (Киевская студия имени А. П. Довженко).

Автор Л. Давидович; режиссер И. Самборский; оператор А. Прокопенко.

В роли В. Халатов.

«Золотой берег» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор Э. Денисов.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Память народа», 5 ч.

Над фильмом работали: режиссеры Л. Махнач, В. Лисакович; писатель М. Садкович; композитор В. Смирнов; звукооператор И. Гунгер.

В фильме использованы материалы югославской и советской кинохроники, а также фрагменты фильма «Югославия», созданного в 1946 году.

Диктор Л. Хмара.

●

«Всесоюзный староста», 4 ч.

Авторы фильма: режиссер С. Бубрик, журналист С. Зенин; оператор Л. Котляренко; композитор И. Болдырев; звукооператор И. Гунгер; графическое оформление В. Крестьянинова.

В фильме использованы материалы Центрального государственного киноархива СССР и Государственного музея М. И. Калинина.

Текст читает А. Задачин.

●

«Мы встречаем немецких друзей», 5 ч., цветной.

Главные операторы: Ю. Леонгардт, Б. Шер; операторы: А. Истомин, В. Микоша, М. Прудников, Н. Шмаков; монтаж режиссера Л. Дербышевой; текст Ю. Каравкина; композитор А. Флярковский; музыкальное оформление И. Кушнеровой; звукооператоры: И. Воскресенская, Е. Уманский.

Текст читает Р. Выгодский.

●

«Я кинолюбитель», 6 ч., цветной.

Авторы фильма: Ф. Киселев, Н. Шпиковский; операторы: Н. Генералов, И. Горчилин, И. Гутман, Ю. Коровкин; художник Н. Кольцов, музыкальное оформление З. Алимовой, А. Зорова; звукооператор В. Котов.

●

«Новоселье», 5 ч.

Сценарий Ю. Феофанова; режиссер Т. Лаврова; операторы: Н. Даньшин, А. Истомин, В. Микоша, М. Прудников, В. Цитрон; текст Ю. Каравкина, Ю. Феофанова; композитор Д. Тер-Татевосян; звукооператор И. Воскресенская.

Текст читает Л. Хмара.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ И ЦЕНТРАЛЬНОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ

«Париж, проспект Ленина», 6 ч.

Над фильмом работали: журналист Н. Бирюков; режиссеры: Л. Кристи, М. Шапель; операторы: К. Госфини, Р. Мателен, К. Крылова, О. Арцеулов; художник Н. Кольцов; музыкальное оформление Г. Миронова; звукооператор И. Воскресенская.

Текст читает А. Задачин.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Педагогические раздумья», 5 ч.

Авторы сценария: С. Смоляницкий, В. Архангельский; режиссер В. Архангельский; оператор Э. Уэцкий; художник Я. Фельдман; композитор Р. Губайдуллин; звукооператор М. Гофштейн.

В фильме снимались: педагог — Н. Емельянов, Карташев — А. Грачев, ученый — С. Соколовский, Сережа Ермилов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Александр Довженко», 7 ч.

Авторы сценария: Б. Винницкий, И. Рачук; режиссер Е. Григорович; оператор А. Лаврик; композитор А. Филипенко; звукооператор Р. Пекарь; художник Н. Полищук.

Текст читает Р. Выгодский.

РОСТОВСКАЯ-НА-ДОНУ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Во имя живых», 4 ч.

Автор сценария Л. Гинзбург; режиссер Л. Мазрухо; оператор Б. Маневич; музыкальное оформление А. Сукальского; звукооператор Б. Куров.

Текст читает Н. Андриасьян.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Праздник надежды», 7 ч.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария и режиссер Христо Ганев; оператор Христо Ковачев; композитор Симеон Пиронков.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов.

Текст читают: Н. и Р. Широких.

●

«Тот, кто рядом с тобой», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство Телевидения ГДР.

Сценарий Ульриха Тайна и Хартвига Штробля; режиссер Ульрих Тайн; оператор Хартвиг Штробль; композитор Вольфганг Питш; художник Гюнтер Броберг.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Кордунов; звукооператор дубляжа Ю. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: профессор Маршнер — Эрвин Гешоннек (дублирует А. Алексеев), Люция Маршнер—Инга Келлер (Н. Никитина), доктор Мелихар—Радован Лукавский (А. Кузнецов), Бара Мелихарова—Яна Брейхова (А. Кончакова), Рейнгард Маршнер — Армин Мюллер-Шталь (Г. Юдин). доктор Фелькер—Эрик С. Кляйн (Е. Дубасов), доктор Гриппе—Зигфрид Менцель (Б. Битюков), доктор Роло — Клаус Пионтек (Г. Качин), старшая сестра Труде — Ганна Ригер (Е. Мельникова), секретарь профессора — Ингрид Оленшлегер (К. Румянова), сестра Евгения — Бербель Болле (Н. Гребешкова), папа Штайн—Фриц Линкс (П. Шпрингфельд), Шульц, шофер—Манфред Круг (Н. Граббе).

Остальные роли исполняют: Вилли Гроль, Фриц Шлегель, Пауль Левитт, Элеонора Викарски, Вальтер Тауб, Анна Питазова. Дублируют: М. Пуговкин, А. Цинман, В. Файнлейб, Э. Некрасова, Я. Янакиев, В. Бурлакова.

●

«Карамболь», 9 ч.

Производство «Венгерский фильм», Первое творческое объединение.

Автор сценария Юдит Мариашши; режиссер Феликс Мариашши; оператор Дьёрдь Иллеш, художник Йожеф Ромвари; композиторы: Имре Винце, Янош Гонда.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

Главные роли исполняют и дублируют: Терпинко — Иштван Буйтор (дублирует В. Авдюшко), Эва—Жужа Балог (Р. Макагонова), Вебер — Золтан Латинович (А. Кузнецов), Эстер —Эва Сабо (Н. Крачковская).

●

«История одного сражения», 4 ч.

Производство Кубинского института киноискусства и кинопромышленности.

Авторы сценария: Хозе Антонио Хорхе, Мануэль Октавио Гомес; режиссер Мануэль Октавио Гомес; оператор Родольфо Лопес; дикторский текст Хозе Антонио Хорхе, Фернандо Виллаверде.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Р. Василевский.

●

«Где генерал?», 9 ч.

Производство творческого объединения «Старт», Польша.

Автор сценария и режиссер Тадеуш Хмелевский; оператор Ежи Ставицкий; музыка Юзефа Свидера; художники: Тадеуш Мышорек, Болеслав Камыковский, Марек Ивашкевич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Маруся—Эльжбета Чижевска (дублирует Н. Румянцева), Ожешко — Ежи Турек (Ю. Белов), сержант Панасюк — Белеслав Плотницкий (И. Рыжков), генерал — Станислав Мильский (В. Балашов), Казюк — Вацлав Ковальский (Н. Граббе), поручик — Юзеф Пара (А. Фриденталь), Грабнер — Стефан Рыдель (Б. Баташев), Хойлингер — Зигмунт Зинтель (В. Ковальков), обер-лейтенант—Станислав Нивинский (А. Тарасов), фельдфебель—Богуслав Сохнацкий (С. Коренев), Соловейкин — Юзеф Перацкий (К. Тыртов), полковник — Збигнев Юзефович (Ф. Яворский).

●

«Дорога через дремучий лес», 10 ч.

Производство «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария Ярослав. Диттль; режиссер Штепан Скальский; оператор Вацлав Гануш; композитор Зденек Лишка; художник Карел Шквор.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Цирил — Моймир Фашунг (дублирует Э. Бредун), Рудла —Ян Качер (А. Кузнецов), Балтазар — Илья Прахарж (К. Тыртов), Гавран — Ярослав Моучка (Н. Граббе), Аничка —Мария Драгокоупилова (Н. Меньшикова), Цанца-Козинек — Вацлав Логниский (Ю. Саранцев), Матержанка — Вацлав Вшелиха (А. Кубацкий), Йожка Купонь —Отто Лацкович (В. Файнлейб), Матоуш — Мирослав Частек (Г. Юдин).

●

«Горные мстители», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия —8 ч., цветной.

Производство «Братислава-Колиба», Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Пальо Биелик; оператор Владимир Ежина; композитор Тибор Андрашован; художник Иван Ванчик.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа И. Вигдорчик.

В главной роли Франтишек Кухта (дублирует Г. Гай).

Роли исполняют: Цтибор Фильчик, Душан Блажкович, Андрей Ярьябек, Мартин Тяпак, Люция Попова, Магда Локвенцова, Войтех Браздович, Андрей Багар, Йозеф Кронер, Эдуард Биндас, Элена Латечкова, Вильям Заборский.

Роли дублируют: К. Алашевский, Н. Гаврилов, А. Арди, И. Михайлов, М. Блинова, Р. Милославская, Е. Копелян, Ю. Соловьев, Л. Жуков, А. Суснин, Т. Тимофеева, Н. Кузьмин.

●

«Жил-был мошенник», 10 ч.

Производство «Найтсбридж филм» и «Юнайтед артистс», Англия.

Сценарий Рейбена Шипа по произведению Джемса Брайди «Золотая легенда о Шульце»; режиссер Стюарт Бёрдж; оператор Артур Иббетсон; художник Чарльз Бишоп; композитор Кеннет Джонс; продюсер Джон Брайен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Дейви Купер — Норман Уиздом (дублирует К. Тыртов), Адольф Картер — Альфред Маркс (А. Полевой), Мак Килап — Эндрью Крюикшенк (К. Михайлов), Эллен — Сюзанна Йорк (Л. Матвеенко), Фреда — Джин Кларк (З. Земнухова), Флэш Дэн — Тимоти Бейтсон (Ч. Сушкевич), станционный смотритель—Реджинальд Беквит (И. Рыжков).

●

«Левые, правые и центр», 10 ч.

Производство «Бритиш Лайон Филмз», Англия.

Авторы сценария: Сидней Джиллиат, Вал Валентайн; режиссер Сидней Джиллиат; оператор Джеральд Джиббс; художник Джон Бокс; композитор Хемфри Сирл; продюсеры: Фрэнк Лоундер, Сидней Джиллиат.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Стелла Стоукер — Патриция Бредин (дублирует В. Чаева),

Роберт Уилкот — Ян Кармайкл (Н. Александрович), Берт Глимер — Эрик Баркер (В. Файнлейб), Хардинг Претт — Ричард Уоттис (Н. Граббе), Анабел — Мойра Фрейзер (З. Землухова), Билл — Джек Хедли (А. Толбузин), лорд Уилкот — Аластер Сим (В. Осенев).

●

«Человек проходит сквозь стену», 10 ч.

Производство «Пэн-фильм», Курт Ульрих продукцион, Западный Берлин.

Сценарий Иштвана Бекеффи, Ганса Якоби по новелле Марселя Эме «Проходящий через стену»; режиссер Ладислао Вайда; оператор Бруно Монди; композитор Франц Гроте; художники: Рольф Цехетбауэр, Готтфрид Вилл.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: Бухсбаум — Гейнц Рюман (дублирует Г. Дудник), Ивонн — Николь Курсель (О. Мизери), Пиклер — Губерт фон Майеринк (А. Тарасов), Фухс — Рудольф Фогель (В. Файнлейб).

●

«Невидимая армия», 9 ч.

Производство «Палладиум» — Хеллеруп, Дания.

Авторы сценария: Кнуд Сендерью, Юхан Якобсен; режиссер Юхан Якобсен; операторы: Рудольф Фредериксен, Карл Андерссен; художник Эрик Окс; композитор Кай Меллер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Главные роли исполняют и дублируют: Элис — Бодиль Кьер (дублирует А. Кончакова), фру Паленг, ее мать — Мария Гарланд (Я. Жеймо), Поуль — Могенс Биет (В. Рождественский), Ёрген — Эббе Роде (Р. Чумак), Уле — Поуль Рейхардт (В. Файнлейб).

●

«Милое семейство», 10 ч., цветной.

Производство «Нордиск фильмс компани» (Дания) — «Европафильм» (Швеция).

Сценарий Арвида Мюллера по пьесе Густава Эсмана; режиссер Эрик Баллинг; оператор Йорген Скоу; композитор Кай Норманн Андерссен; художник Кай Раш.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

В ролях: Якоб Фрис — Гуннар Лауринг (дублирует Я. Беленький), Эмилия — Хелле Виркнер (Н. Зорская), Клаэс — Ярл Кулле (А. Карапетян), Элиза — Лисе Рингхейм (А. Кончакова), Ида — Гита Нербю (М. Виноградова), Вильям — Бьор Ватт Боольсен (Б. Иванов), Якоб — Оле Сёлтофт (Г. Качин), Вальдемар — Эббе Лангберг (Л. Фричинский), Юлия — Лили Броберг (Н. Никитина), граф Могенхельм — Хеннинг Моритсен (Г. Юдин).

●

«Свадебный завтрак», 10 ч.

Производство «Метро-Голдвин-Майер», США.

Сценарий Гора Видала по одноименной пьесе Пэдди Чаевского; режиссер Ричард Брукс; оператор Джон Элтон; художники: Седрик Гиббонс, Поль Грессе; композитор Андре Привайн; продюсер Сэм Цимбалист.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: миссис Хёрли — Бэтт Девис (дублирует В. Караваева), Том Хёрли — Эрнест Борнайн (А. Карапетян), Джейн Хёрли — Дебби Рейнольдс (Н. Гребешкова), дядя Джек — Бэрри Фитцджеральд (А. Тарасов), Ральф Халлорен — Род Тейлор (Ф. Яворский), мистер Халлорен — Роберт Займон (А. Полевой), миссис Халлорен — Мэдж Кеннеди (А. Маркова), миссис Рафферти — Дороти Стикней (А. Троицкая).

●

«Веские доказательства», 10 ч.

Совместное франко-итальянское производство: «Медитеранлэ синема» (Париж) — «Флора-фильм», «Мизар-фильм» (Рим).

Сценарий Поля Андреота, Кристиан-Жака, Анри Жансона по роману Жана Лаборда; режиссер Кристиан-Жак; оператор Арман Тирар; художник Жан Мандару; музыка Жоржа Гарварентца.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

Главные роли исполняют и дублируют: Катрин Дюпре — Марина Влади (дублирует И. Карташова), Годэ, следователь — Бурвиль (М. Глузский), Джина Бьянки — Вирна Лизи (Д. Столярская,) Кассиди, адвокат — Пьер Брассер (А. Задачин).

●

«Контрабас» (по рассказу А. Чехова), 3 ч.

Производство А.П.Е.С., Франция.

Автор сценария и режиссер Морис Фаскель; операторы: Ги Табари, Ж. Ж. Буссаге; композитор Жорж Делерю.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Р. Василевский; звукооператор дубляжа И. Скиндер.

В главных ролях: Кристиан Марен и Николь Гедан.

Текст читает Е. Шутов.

●

«Куба — да!», 6 ч.

Производство «Ле фильм Де Ла Плейад», Франция.

Режиссер Крис Маркер. В работе над фильмом принимали участие: Никола Юматов Этьен, Лалу, Игор Баррер, Эва Зора, Паскаль Лаверьер, Лилиан Корб, Поль Гримо, Вильям Гэри, Жан Нэни, Маркетти, Клод Жудью, Роже Флейту, Дерви Эспиноза, Хуан Вилар, Хорхе Фрага, Сауль Иелин, Эдуардо Манэ, Сельма Диас; музыка Мантичи и Кальсада; песни Карлоса Пуэбла.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов.

Текст читает Р. Широких.

●

«Камни Хиросимы», 10 ч.

Производство «Дайэй», Япония.

Авторы сценария: Косэй Спраи, Токухэй Вакао; режиссер Кодзабуро Ёсимура; оператор Дьёдзи Охара; художник Сигэо Мано; композитор Икума Дан; продюсер Масаити Нагата.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Акико — Аяко Вакао (дублирует С. Холина), Камия — Дзиро Тамия (А. Сафонов), Кикута — Кейдзо Кавасаки (А. Юшко).

●

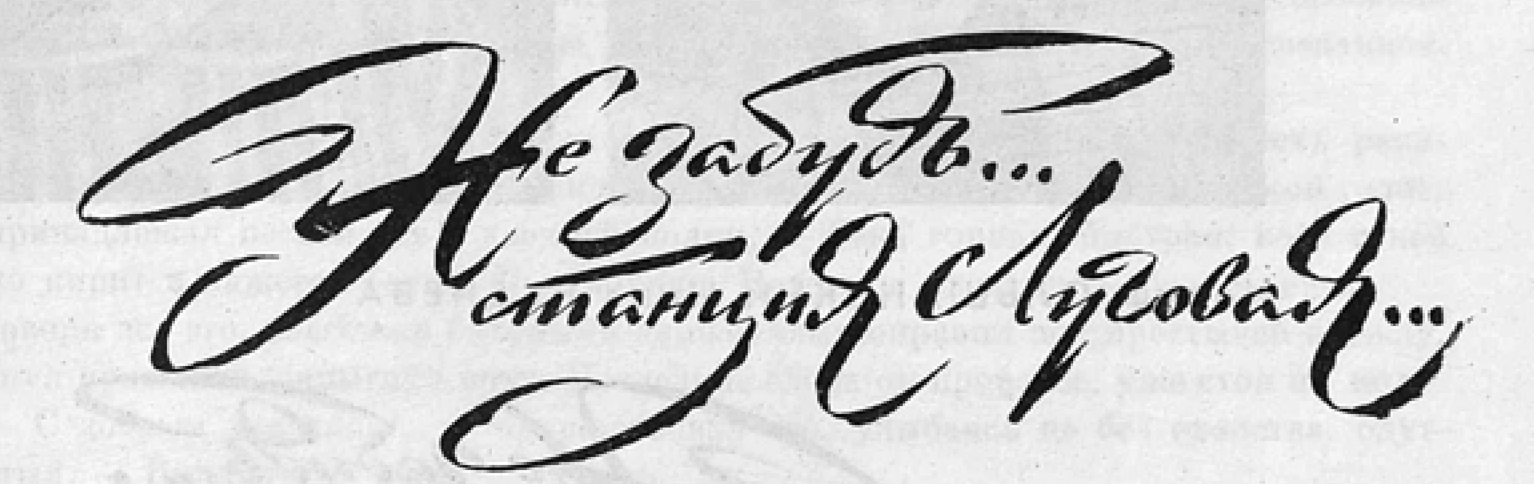
«Япония в войнах», 8 ч.

Фильм смонтирован из материалов кинохроники и подготовлен к выпуску киноотделом газеты «Майнити», Япония.

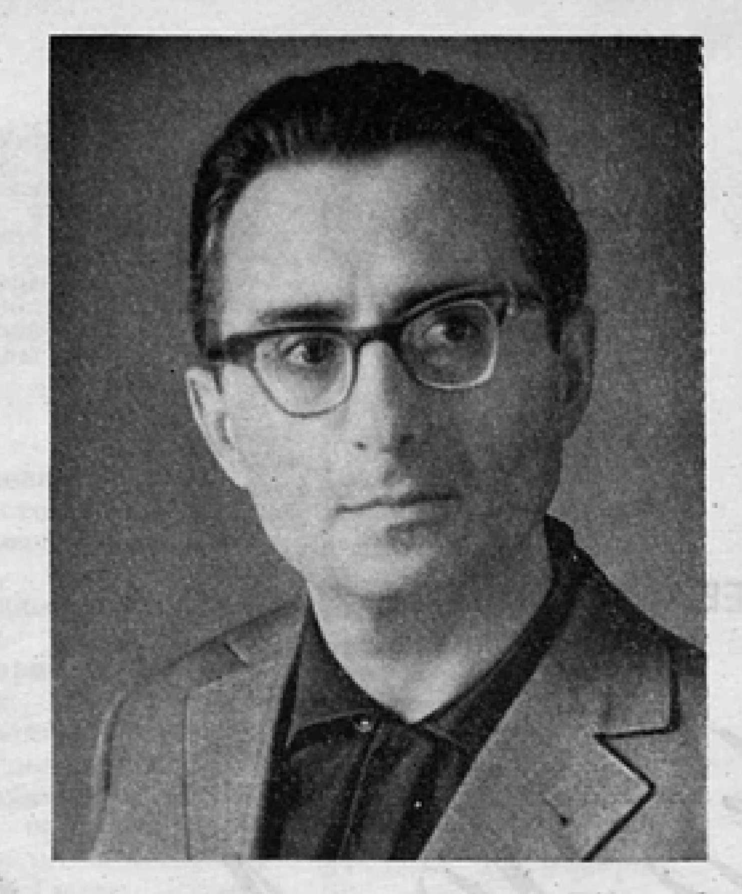
Фильм дублирован на Центральной студии документальных фильмов в Москве. Русский текст В. Фартучного; консультант В. Позняк; режиссер дубляжа В. Окунева; звукооператор дубляжа А. Петров.

Текст читает А. Задачин.

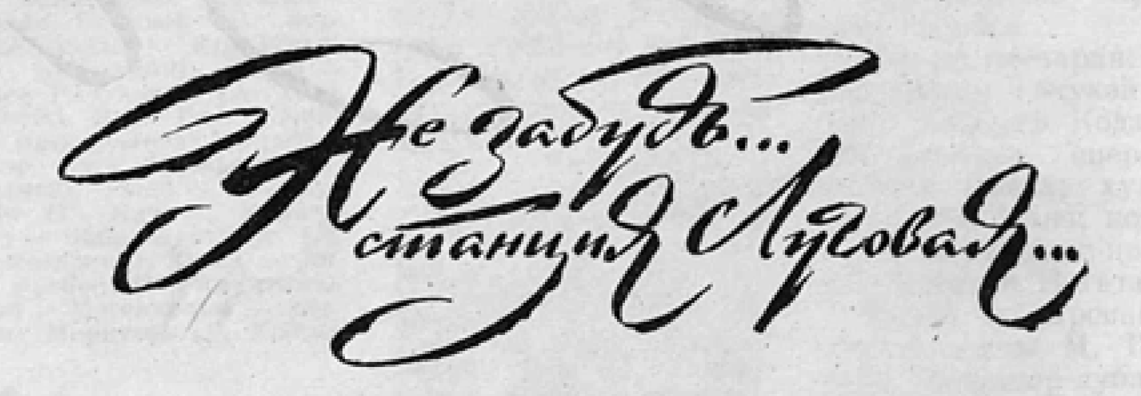
Иосиф ОЛЬШАНСКИЙ, Нина РУДНЕВА



Искусство
Кино



Иосиф ОЛЬШАНСКИЙ, Нина РУДНЕВА



Солнце клонилось к западу, и как ни быстро бежали вагоны, длинные тени обгоняли их, забегали вперед.

Поезд шел на восток. Привычно постукивали невидимые колеса, и, вторя им, постукивали костяшки домино, выстроившиеся в ряд, как крошечные черные вагончики.

Маленькая, узкая рука торопливо подложила к шеренге костяшек еще одну, и девичий голос произнес торжествующе:

— Вот и кончила!

Лица неудачливых партнеров выглядели обескураженно. Взглянув на них, девушка засмеялась:

— Козлы, козлы, козлы!.. Бе-е-е!..

— Эх, Галина Васильевна!.. — покачал головой одутловатый мужчина лет пятидесяти, в полосатой пижаме. — Разве так кость ставят — да еще последнюю, можно сказать, победную?.. — И, сделав зверское лицо, он с силой обрушил костяшку на край стола. — Вот как надо!..

— Тише...— девушка указала взглядом на верхнюю полку, — разбудите...

Одутловатый тоже покосился на верхнюю полку и вдруг удивился:

— Скажите, какое дело... С самой Москвы как завалился, так почти что без просыпу...

— Ну и пусть,— сказала девушка.— Пусть спит.— Она снова взглянула на верхнюю полку — лица спящего не было видно: он уткнулся головой в подушку, натянув до шеи простыню. Наверное, он очень устал, этот человек, если так спит.

— Может, и устал, — угадав ее мысль, согласился охотно одутловатый. Он пододвинул к себе пивную бутылку, тоскливо оглядел ее — бутылка была пуста.

— А может, просто спит от нечего делать...

— Вот это красота! — воскликнул третий пассажир, высокий парень в клетчатой рубашке, стоявший возле окна.— Смотрите!..

Девушка молча подошла, встала рядом.

Поезд бежал по мосту, в ярком солнечном свете весело блестела синеватая вода. Но вот мост кончился, поезд снова нырнул в лес. Она смотрела в окно с тем смешанным выражением радости, ожидания и грусти, которое бывает у людей, особенно молодых, пустившихся в дальнюю дорогу, куда-то в неизвестное, неизведанное. Проговорила задумчиво:

— Интересно, какой он все-таки — Белореченск... Наверное, там есть река.

— Река есть,— подтвердил неожиданно раздавшийся глуховатый мужской голос. Он принадлежал пассажиру с верхней полки. — Река горная, быстрая, вода в ней прямо кипит и кажется белой. Как молоко. Потому и назвали — Белореченск.

Говоря все это, пассажир быстрыми движениями оправил под простыней одежду, откинул простыню, спрыгнул вниз. Последние слова он произнес, уже стоя на полу.

— С добрым утречком!.. — приветствовал его, улыбаясь не без ехидства, одутловатый. — Выспались, сосед?

Мельком взглянув на часы, на бьющее в окно уже низкое солнце, тот усмехнулся:

— Отоспался — за неделю назад и на месяц вперед...— И, словно продолжая давно начатый разговор, вновь обратился к девушке:

— А годика через три там уже большой город будет.

Она нетерпеливо спросила:

— А сейчас?

— Сотни две бревенчатых домишек... Гостиницы еще нет. — Он снова усмехнулся.— Троллейбусов нет, дорог сносных тоже.

— А что же есть?

— Ну вот река. Тайга еще есть. Мошкара. А главное, — теперь глаза его смотрели серьезно,— руда есть. Неплохая рудишка.

Девушка проговорила солидно:

— Мне говорили в Москве, что у белореченской руды очень высокий процент содержания железа: около семидесяти!

— Ну, это наврали, — он взглянул в разочарованное лицо девушки. — Процентов шестьдесят шесть будет. Мало?

— Совсем не мало. Вы тоже там работаете, в Белореченске?

Он ответил почти весело:

— Что вы... Для нас это почти что столица. В месяц раз удается побывать...

Собеседница смотрела на него с растущим интересом.

— Значит... вы геолог?

Он подтвердил:

— Геолог. — И неожиданно протянул ей крепкую, ширококостную руку: — Рябов Георгий Алексеевич. А вы, конечно, металлург.

Переглянулись одутловатый и высокий парень в клетчатой рубашке, которые внимательно прислушивались к беседе, а она, почему-то покраснев, кивнула, нерешительно протянула руку:

— Галина Васильевна.

Георгий Алексеевич осторожно пожал узкую ладошку, с критической усмешкой оглядел свои измятые парусиновые брюки, несвежую трикотажную тенниску.

— Извините, в таком виде представился...

Он неторопливо достал из чемодана аккуратно сложенную чистую рубашку, перекинул через плечо полотенце, шагнул к двери.

— Что же это вы, сосед, нашу даму напугали? — добродушно пожурил одутловатый. — И того, мол, нет и этого нет...

Галина Васильевна, с тугих щек которой не успел еще сойти румянец, хотела уже сказать, что она не из пугливых, но Рябов, обернувшись, предупредил ее.

— Пусть лучше сейчас испугается, чем потом, — произнес он голосом, который показался попутчикам незнакомым.— Одна вот... переночевала в палатке, попробовала завтрак смастерить на железной печке и... того...

Он проделал пальцами какое-то неопределенное движение, и, словно спохватившись, что сказал лишнее, умолк, и, нахмурившись, вышел в коридор.

И хотя еще трое оставались в купе, оно стало вдруг каким-то пустым.

— М-да...—протянул, понимающе кивая, одутловатый, когда дверца купе затворилась,— дело понятное: нелегко вам, Галина Васильевна, будет в этом, как его... Что ж, еще в козлика, а?.. — Он любовно накрыл ладонью костяшки.

— Что-то не хочется, — виновато улыбнулся высокий парень в ковбойке.

И Галина Васильевна отрицательно мотнула головой, вышла из купе.

Поезд начал замедлять ход.

Кто-то из пассажиров спросил:

— Сколько стоим?

Прошла мимо круглолицая девушка-проводник, звонко ответила:

— Семь минут! Далеко удаляться не советую.

Галина Васильевна смотрела задумчиво в окно, и ветер шевелил ее коротко остриженные волосы.

— Вам лимонад или минеральную водичку? — произнес кто-то сзади.

Она обернулась.

Умытый, с мокрыми, приглаженными волосами, Георгий Алексеевич стоял рядом — снова бодрый, веселый, в новой светлой рубашке, указывал глазами на приближающиеся строения.

Поезд затормозил.

— Значит, лимонаду?

Девушка хотела сказать: «Не надо», а сказала:

— Спасибо.

Он кивнул, крикнул в полураскрытую дверь купе:

— А на вашу долю пивка!..

Парень стоял спиной у окна, а одутловатый закивал, потом спохватился:

— Может, вам не беспокоиться, я, знаете, сам...

— Нет уж, — возразил Георгий Алексеевич. — Всего семь минут стоим, чего доброго останетесь...

Он сдернул висящий около двери пиджак, застегивая его на ходу, устремился вдоль коридора, сошел на платформу.

Миновал приземистое желтоватое здание вокзала (такие бывают на многих станциях «среднего масштаба»), спросил у мороженщицы:

— Где буфет, не скажете?

— Вон, за кассой, налево первая дверь.

— Спасибо.

Георгий Алексеевич ускорил шаги.

Ни быстрорукая буфетчица, ни ее совсем юная помощница не привлекли его внимания — он стоял, повернувшись лицом к составу, мимо которого пробегали озабоченные пассажиры. Подошла его очередь.

— Вам чего?

Продолжая разглядывать перрон, он ответил рассеянно:

— Бутылку лимонаду, две бутылки пива и, пожалуйста, одну кружечку налейте...

Буфетчица достала откуда-то снизу бутылки, взяла кружку, но почему-то отодвинула в сторону и молча уставилась на него.

Только сейчас, недоумевая, Георгий Алексеевич увидел, что эта женщина среднего роста, что она не молода, что у нее серые, окруженные сетью морщинок глаза. И вдруг от этих глаз, от этого лица повеяло чем-то очень знакомым...

— Не признал?.. — не то спросила, не то просто сказала буфетчица, и он, вздрогнув от неожиданности, слегка отодвинулся от стойки.

И, может быть, оттого, что женщина заметила это невольное движение, в голосе ее прозвучала укоризна:

— А я вас сразу узнала... Значит, живой...

Серые глаза все так же пристально, теперь уже сурово глядели на него, словно уличая в чем-то давно забытом.

Но в чем? В чем?..

Георгий Алексеевич стоял притихший, мучительно пытаясь вспомнить.

— Постойте, постойте... — бормотал он, беспокойно косясь на состав.

Буфетчица бросила своей помощнице:

— Я сейчас.

Решительным движением вытерла руки краем белого фартука, вышла из-за стойки. Он понял, что нужно следовать за этой женщиной.

А она подошла к окну, через которое были видны паровоз и прицепленный к нему почтовый вагон, и Георгий Алексеевич, все еще силясь вспомнить, тоже подошел к окну.

— Торопитесь... — она взглянула на паровоз, усмехнулась. — Небось жена в вагоне дожидается.

Он вдруг вышел из себя:

— Какая жена?.. И вообще...

Осекся: лицо стоявшей перед ним женщины показалось в эту секунду особенно знакомым...

А она уже без упрека, скорее удивленно, произнесла:

— Забыл. Все как есть забыл...— Вздохнула.— Конечно, с сорок второго года много времени утекло... А фамилия моя...

Он порывисто схватил ее руку, приблизился:

— Агафонова... Да?

И стискивал-стискивал руку.

— Станция Луговая... Агафонова Мария...

Было больно, но она не отнимала руки и кивала, хоть он и не смотрел на нее. То есть он смотрел как будто в упор, но видел сейчас — Мария это чувствовала — совсем не ее, а другое лицо и слышал не ее голос, а другой.

Этот голос — напряженный, звонкий, срывающийся — повторял:

— Не забудь... Станция Луговая... Не забудь... Станция Луговая...

И вот она — станция.

Как будто та же самая, на которой сейчас стоит готовый сдвинуться с места пассажирский состав, и в то же время совсем не эта...

...Из полураскрытых дверей вагонов выглядывают солдаты, приглушенно доносятся откуда-то звуки баяна:

...последний парад наступает,
Врагу не сдается наш гордый «Варяг»,
Пощады никто не желает.
Все вымпелы вьются, и цепи гремят...

Воинский эшелон.

Лица солдат невеселы, как и эта песня. В тот знойный день 1942 года мысль о городах, оставленных врагу, гасила улыбки, смех.

Невеселы лица солдат, но еще пасмурнее лица эвакуированных. Их эшелон, составленный из товарных вагонов, остановился неподалеку и растянулся так, что хвост его находился далеко за пределами станционных строений, в поле.

— Это какая же станция?

— Станция Луговая, товарищ лейтенант!

Молодой лейтенант легко, пружинисто спрыгнул на землю и зашагал, приглядываясь к незнакомому длинному составу.

Со скрипом отодвигались там тяжелые двери вагонов. В них появлялись люди, и сначала нерешительно, поодиночке — вдруг поезд остановился случайно и сейчас уйдет, — а потом все увеличиваясь в числе, спрыгивали или сползали на землю. Подхватив котелки, чайники, сумки, устремлялись они к вокзалу.

Почти подойдя к вокзалу, он услышал чей-то испуганный, предостерегающий голос:

— Только не прыгай, Люся! Слезь потихоньку, тут высоко.

Голос принадлежал женщине, которая находилась в глубине вагона. Ее лейтенант не видел, хотя и приблизился к вагону эвакуированных. Но девушку, стоявшую в дверях вагона, разглядел хорошо.

Невысокая, худенькая, она показалась ему совсем юной, совсем девочкой.

— И не так уж высоко, — не очень уверенно заявила девушка и потопталась, вероятно, не зная, что делать — прыгать или слезть.

— «Прыгнет», — решил про себя лейтенант, и девушка действительно прыгнула.

Прыгая, покачнулась, едва не упала.

Лейтенант метнулся к ней: хотел поддержать, но Люся сама удержалась на ногах, отстранилась от его рук.

Смущенно одергивая на себе простенькое, измятое в дороге платье, она неприязненно смотрела на незнакомого военного: высокая, сильная фигура, самоуверенное выражение красивого лица — эта самоуверенность могла бы показаться ей неприятной, если б не была смягчена веселостью и добродушием.

Улыбаясь, он уже собрался объяснить девушке, что просто хотел помочь, не больше, но увидел в раздвинутой двери вагона фигуру пожилой женщины и отодвинулся от Люси.

Так и стоял молча, продолжая улыбаться.

А женщина, жестом подозвав Люсю, передала ей кастрюлю и плетеную сумку-авоську.

— Недолго, дочка, а то тронемся, не дай бог, останешься.

Произнося эти слова, она продолжала обеспокоенно смотреть на лейтенанта, и он понял: обе эти женщины, мать и дочь, ждут пока он уйдет.

И он ушел.

Когда фигура незнакомого военного скрылась за вагонами, Люся побежала вдоль состава.

— И я с Люсей и я, — услышала она за спиной.

Рыжеволосая девочка пыталась высунуться из двери, а женщина удерживала ее:

— Нельзя тебе, Верочка, нельзя!..

Люся обернулась, успокаивая девочку, согнула пальцы трубочкой, прокричала:

— Я скоро-о!

Даже обидно: шла она торопливо, почти бежала, но почему-то многие люди, выбравшиеся из вагонов позднее, обгоняли ее...

Первым обогнал ее рослый, склонный к полноте, очкастый парень в ковбойке, из которой он явно и притом уже давно вырос. В правой руке он держал котелок, в левой — толстую книгу.

Потом, оживленно переговариваясь, размахивая кастрюлями, быстро прошли две молодые женщины; догоняя их, припадая на ногу, пробежала тощая старуха.

Проводив их взглядом, Люся услышала за спиной торопливые шаги и шумное посапывание; поравнявшись с девушкой, низкорослый человек с короткой шеей, одетый, несмотря на жаркий день, в добротное осеннее пальто, произнес, не то обращаясь к ней, не то просто размышляя вслух:

— Времена!

Теперь, когда странный незнакомец оказался впереди, Люся увидела за его спиной большой открытый портфель, из которого сиротливо выглядывала миска.

В здании вокзала, забитого, как и все вокзалы военного времени, людьми, ожидающими отправки, было душно, невыносимо душно и после яркого солнечного дня сумрачно, почти темно.

Не так легко было Люсе пробраться между сидящими на узлах и чемоданах. В небольшом помещении буфета, ставшем еще более тесным оттого, что в нем собралась толпа, Люся не сразу нашла конец очереди.

Последним стоял рослый очкастый парень с книгой. Небрежно держа котелок под мышкой, поправляя время от времени очки с поломанной дужкой, он читал книгу с таким внутренним спокойствием, как будто это и было самым естественным занятием в этом душном и шумном помещении.

Волнуясь, переговариваясь, но чаще молча, люди сосредоточенно продвигались к широкой стойке, за которой возвышался цинковый бак, и вместе с ними, не отрывая головы от книги, двигался парень.

Протискиваясь сквозь плотно стоящие ряды, пробирался к выходу раскрасневшийся, неизвестно как попавший в эту толчею молодой широкоскулый старшина в расстегнутой на шее гимнастерке.

Парень оторвался от книги, перехватил удивленный взгляд, который бросил на него старшина.

Приблизившись, тот с неприязнью оглядел Люсиного соседа.

Лицо парня приобрело вдруг смущенное, виноватое выражение.

— Спасаешься? — спросил старшина презрительно, в упор.

Очкастый не успел ответить.

— Как мамкина титька — сладкая? — ядовито осведомился старшина и, не ожидая ответа, двинулся прочь.

Теперь Люся смотрела на своего соседа с нескрываемой неприязнью, глазами старшины, ровесника невозмутимого любителя чтения, одетого в военную гимнастерку.

Вероятно, парень почувствовал это — встретившись глазами с Люсей, он спросил смешавшись:

— Вы что-то сказали?..

— Ничего, — холодно ответила девушка.

Они уже приближались к стойке, когда парень неожиданно вскрикнул, быстро нагнулся, отодвигая руками и спиной толпившихся около него людей.

— Гражданка, не толкайтесь...

— Это не я...

— Послушайте... молодой человек... что вы?..

— Постойте!.. Осторожно!..— Руки его шарили около Люсиных ног.

— Да что вы?!..— удивилась девушка и попятилась.

— Очки... — донеслось приглушенно снизу. — Пожалуйста, не двигайтесь!.. Вы наступите!..

Разобравшись наконец в происшедшем, люди чуть-чуть расступились.

Парень, покраснев от напряженных усилий, приподнялся, светлые, близорукие глаза его были растерянны.

— Очки упали, — сообщил он, волнуясь, и снова наклонился.—Без них совсем не вижу...

Люся тоже наклонилась. Увидела блеснувшее круглое стеклышко и, натыкаясь руками на чьи-то ботинки, туфли, сапоги, нашарила, подняла.

— Возьмите..

— Вот спасибо!.. — просиял парень. — А то без них совсем...

Когда порядок и спокойствие водворились в очереди, парень, поправляя на носу очки, сказал:

— Испугался... Думал — разбились...

Он закрыл книгу.

— Такая, понимаете, рабская зависимость от каких-то стеклышек... — И добавил, словно невзначай, но именно это, Люся поняла, и было главным.— В армию даже не взяли...

Он коротко вздохнул, и в этом вздохе растаяли остатки Люсиной неприязни.

— Подходим... — сказала она с запоздалой дружелюбностью.— Вы пятый, а я шестая...

Его светлые, близорукие глаза заулыбались:

— Давайте вы будете пятая, а я — шестой!..

И он шагнул, уступая ей место.

— Что вы?..

— Пожалуйста, — попросил парень. — Вас, наверно, ждут в вагоне, а я один. Отстал, понимаете, от институтского эшелона. Пожалуйста.

Не желая его обидеть, Люся поменялась местами.

Помолчали.

Парень переложил котелок в другую руку, отвел его в сторону.

— Меня зовут Семен...

Теперь ей надо было назвать свое имя, но миловидная женщина с носом-пуговкой, обернувшись, с явным удовольствием прислушивалась к их беседе, и Люся ничего не сказала, только кивнула.

Семен, утерявший уже интерес к книге, смотрел выжидающе на девушку, но она сказала совсем другое:

— Теперь уже скоро.

И, как бы поясняя, вынула из плетеной сумки-авоськи кастрюлю.

Неожиданно буфетчица объявила:

— Хлеб, товарищи, кончился.

— Как это?..— растерянно произнесла Люся.

Прислушиваясь к возгласам, раздававшимся вокруг, она машинально поставила пустую кастрюлю в сумку.

— Вам супу не требуется?— устало и рассерженно спросила буфетчица и потянулась к Люсиной кастрюле.

— Спасибо, — сказала Люся, когда кастрюля наполнилась бурой жидкостью,— а как же...

Она смотрела на обрезки хлеба, лежавшие около пустых весов, а буфетчица, нервно перебирая полы халата, со злостью говорила напиравшей со всех сторон, шумевшей толпе:

— Ну, был хлеб, был!.. А сейчас кончился... Подвезут, а когда, не знаю, расходитесь, граждане!..

«Расходитесь, граждане» она произнесла неуверенно, понимая, что людям, которые ее окружали, не так просто уйти, вернуться в свои вагоны без хлеба.

Она покосилась на Люсю, все еще продолжавшую стоять около стойки, и быстро собрав в чашку от весов все хлебные обрезки, хотела их высыпать в плетеную сумку; но расталкивая очередь, шумно протиснулась к стойке женщина с заплаканными глазами, с ребенком на руках.

И буфетчица, спохватившись, высыпала хлебные обрезки в кошелку, которая висела на руке женщины.

Ребенок проворно вытащил кусок хлеба из кошелки, принялся его жевать.

Люся смотрела на мальчика, на кусок хлеба, зажатый в его руке, и думала о том, что у нее в вагоне тоже ждет хлеба ребенок, девочка. Сказать об этом? Кому?.. И разве эта буфетчица виновата — война.

Бережно прижав сумку к груди, она стала выбираться из очереди, увидела близоруко-прищурившиеся застенчивые глаза Семена — кажется, он хотел ей что-то сказать, а может быть, сказал, но она не расслышала...

И все же не обошлось без еще одного огорчения — уже на перроне какая-то торопящаяся женщина нечаянно толкнула Люсю, и часть содержимого кастрюли пролилась на землю.

— Ой, гражданочка... Извините меня... у меня ребенок, сынок, боюсь, он под вагон залезет...

— Ничего...

— Я его одного оставила... как же я не заметила вашу кастрюлю... Вы меня извините, девушка...

— Хорошо...

Она стояла, растерянно уставившись на бурую лужицу, медленно всасывающуюся в землю, а когда подняла голову, увидела того самого незнакомого лейтенанта, который пытался поддержать ее возле вагона.

Наверное, он все видел. И хотя он спросил сочувственно:

— Пролили, а?..

Люся, покраснев, бросила раздосадованно:

— Ну пролила!.. А вам что?.. «Что ему нужно? Пристает и пристает...»

Но он, кажется, не обиделся, только начал удивленно:

— Зачем же так?..

Она не дослушала, двинулась по перрону.

— Постойте, Люся!

Он назвал ее по имени. Это было неожиданно, и она остановилась, повинуясь к тому же мягкой настойчивости, которая прозвучала в его голосе.

А он, подойдя вплотную, неожиданно заглянул в кастрюлю:

— Бурда.

Он произнес это слово решительным тоном и столь же решительно взял из рук ничего не понимающей девушки кастрюлю, широко размахнулся, выплеснул жидкость на землю...

— Ой!..— только и успела вскрикнуть Люся.

Она отпрянула.

Стояла, едва не плача, онемев от неожиданности и нестерпимой обиды.

Он сказал успокаивающе:

— Сейчас чего-нибудь получше раздобудем, вы идите потихоньку к своему вагончику, а я враз...

И крикнул уже на бегу:

— Вы идите, я догоню!..

Но она не сразу пошла. Сначала заглянула в пустую сумку, как бы желая удостовериться, что этот странный военный — вон он как далеко! — действительно унес с собой кастрюлю — сначала вылил суп, а потом унес...

Она не успела ничего сказать ему и сейчас, кусая губы, злясь уже и на себя тоже, подбирала злые слова, которыми непременно встретит его.

Но когда лейтенант, запыхавшись, подбежал, неся кастрюлю, буханку хлеба и еще что-то, девушка как-то сразу растеряла все злые слова и просто смутилась.

— Держите.

Он протягивал ей наполненную до краев кастрюлю.

Прошла мимо женщина с носом-пуговкой, бросила на девушку выразительный взгляд.

— Держите! — повторил Георгий.

— Ничего я не возьму!.. Зачем вы?..

— Затем, что мы вроде соседи, да и суп ваш я вылил, так что уж возьмите, а то не отвяжусь.

И Люсе стало вдруг почти весело, как будто не было ни войны, ни этой хмурой станции, ни этого надоевшего вагона, а была только какая-то игра, в которой принимали участие они двое.

— Какой-то вы... смешной...— сказала она чистосердечно и почти весело, глядя ему в глаза, но все еще не решаясь брать продукты, которые так настойчиво протягивал этот совершенно незнакомый человек.

— Смешной,— охотно согласился он. —Лишь бы не страшный... — Он вновь улыбнулся своей обезоруживающей улыбкой.— Держите, чего тут...

— А вы?..— спросила она, уже сдаваясь.— Вам ведь самому надо.

Он выпрямился.

— Ну, уж обо мне не беспокойтесь... Вам нужней — маму с сестренкой накормите.

— Это не сестренка,— невольно пояснила Люся, принимая из его рук кастрюлю.— Племянница...

— Племянницам тоже кушать надо.

Люся засмеялась, и тогда, взяв из ее рук сумку, он решительно вложил в нее хлеб.

— Старшей сестры дочка...— продолжала Люся, уже не препятствуя, когда рядом с буханкой хлеба легли какие-то пакетики.— Сестра вместе с нами едет...

— Ясно,— сказал лейтенант, передавая ей наполненную до отказа сумку.

— ...да вот заболела в дороге, температура 39...

— Что такое?

— Кажется, ангина.

— Неприятная штука.

— Муж у нее на фронте. А вы...—Люся кивнула на воинский эшелон.— Конечно, вы тоже на фронт?..

— Куда ж еще?..— он задумчиво разглядывал вагоны и вдруг, спохватившись, забрал у нее сумку: — Извините, не сообразил...— И сам за нее ответил:— Бывает...

Разговаривая, они подошли незаметно к Люсиному вагону.

Остановились.

— Ну, спасибо вам,— сказала медленно Люся, глядя в землю.

— Чего тут?..

Помогая ей взобраться, он увидел Люсину маму.

Она неслышно появилась в дверях. Голова ее была сейчас не покрыта, и лейтенант хорошо разглядел и седые волосы женщины, и ее лоб, резко расчерченный морщинами, и глубоко сидящие настороженные глаза.

Как и раньше, эти глаза выжидающе смотрели на незнакомого человека.

— Мама, познакомься, это...

Люся замялась, она не знала ни имени, ни фамилии своего спутника.

Он ее выручил:

— Лейтенант Рябов. — И, глядя прямо в настороженные глаза пожилой женщины, добавил уже менее официальным тоном: — Георгий Алексеевич.

— Кудрявцева Анна Петровна, — сухо представилась женщина и добавила столь же сухо: —Очень приятно.

Так они познакомились.

Анна Петровна и Люся продолжали стоять наверху, в дверях вагона, Георгий — внизу, на земле, и хотя он был высокого роста, ему все же приходилось смотреть на них снизу вверх.

Это было неудобно. Неловко переступив с ноги на ногу, он передал Анне Петровне наполненную сумку.

— Спасибо. Может быть, зайдете?

Она предложила ему зайти в вагон привычным тоном хозяйки, стоящей на пороге своего дома.

Он не успел ответить.

Из двери вынырнула большеглазая рыжеволосая девчонка с остреньким бледным личиком и щегольски завязанным спереди ярко-синим бантом. Она ухватилась обеими руками за юбку Анны Петровны, прижалась:

— Бабусь, мама все спрашивает, с кем ты разговариваешь?

Люся подтолкнула девочку:

— Иди, иди, Верочка.

Но Верочка и не помышляла уходить. Протиснувшись вперед, она увидела внизу незнакомого дядю, в круглых глазах загорелось любопытство.

— Бабусь...— произнесла она уже шепотом и снова с явным интересом стала разглядывать незнакомца.

А он, подмигнув ей, шутливо поднес ладонь к козырьку:

— Лейтенант Рябов.

Люся хмыкнула, Анна Петровна улыбнулась, а Верочка, почему-то застеснявшись, убежала внутрь вагона.

— Зашли бы...— менее сухо повторила свою просьбу Анна Петровна.

Георгий взялся за поручни вагона, подтянулся на руках.

— Вот так и живем...— сказала Анна Петровна, когда они оказались в тесном, душном, забитом вещами и людьми вагоне.

Прежде всего Георгий увидел тихие, пристальные глаза светловолосой женщины. Она полулежала на постели, устроенной на узлах и ящиках.

Верочка сидела на корточках, держа руку на голове лежащей.

Люся поправила подушку.

— Соня, это... Георгий Алексеевич.— Она замялась.— Он уезжает на фронт...

Не меняя позы, Соня слабо кивнула.

Анна Петровна сказала, обращаясь к Люсе:

— Только что температуру мерили — нормальная.

— Наконец-то! — обрадовалась Люся.

— Скоро Соня будет бегать...— отозвался из дальнего угла вагона старик с подвижным энергичным лицом и густой седой шевелюрой.

Юношески оживленные глаза его беспокойно перебегали с одного лица на другое. А сам он сидел неподвижно в глубоком плетеном кресле, и сидящая рядом маленькая и усталая пожилая женщина предупреждала каждое его движение.

— Безусловно, будет бегать,— подтвердила она.

— Ей бы воздуху свежего... — посоветовал Георгий, чтобы как-то начать разговор.

— Я тоже так думаю, — слабо улыбнулась Соня, — а мама не разрешает.

— Сядьте, пожалуйста,— пододвинула гостю чемодан Анна Петровна. —Вот так и живем...— повторила она уже сказанную фразу, когда Георгий опустился на чей-то чемодан.

Разговор не клеился.

За простыней, отгораживающей уголок вагона, заплакал сонно ребенок.

— Чшш...—послышался приглушенный, успокаивающий женский голос.—Чшш...

— Жарко ему,— сказала кому-то, находящемуся за простыней, Анна Петровна.

— Заснул, — произнес тот же приглушенный женский голос.

— В дороге родила...— пояснила вполголоса Анна Петровна.— Трудно ей.

Георгий не успел ответить.

— Всем трудно...— заметила грузная женщина с унылым лицом, сидящая неподалеку от Сони.— Едем, едем, никак не доедем...

Она только что кончила есть и, поставив миску на пол, тщательно стряхивала крошки с колен.

Стряхнув все крошки на пол, она незаметно вытерла тыльной стороной ладони губы и обратилась к Георгию:

— Вы не знаете, долго мы тут простоим?

Георгий ответил виновато:

— Не знаю.

Женщина с унылым видом вздохнула:

— Никто ничего не знает... Сестра моя пошла к дежурному по станции; конечно, он тоже ничего не скажет.— Она вздохнула.— Никто ничего не знает... Как вы думаете, скоро кончится война?

Георгий подумал:

— Хорошо бы поскорей.

— Еще бы...— кротко согласилась женщина. — Ведь это ужасно... Третью неделю едем, столько человек в одном вагоне, тут и пищу приходится готовить и детей купать... — Она еще раз вздохнула.— Мы с сестрой бросили такую квартиру!..— Она смотрела на него со смешанным выражением упрека и надежды.— Такую квартиру!

Люся поморщилась.

— Георгий Алексеевич... — начала она робко, но женщина с унылым лицом снова обратилась к нему:

— А вы едете воевать. Наверно, на юг, да?

Георгий ответил уклончиво:

— В действующую армию.

Ему было неприятна эта женщина, которая так часто вздыхала, и он обрадовался, когда старик позвал из дальнего угла вагона:

— Молодой человек!

Маленькая усталая женщина потеснилась, и Георгий присел рядом на узел. Старик сказал:

— Наш сын, он немножко моложе вас... он успел окончить только десять классов, когда его взяли в армию...

— Павлуша...— произнесла укоризненно маленькая женщина.— Разве Митю «взяли»?..

Старик удивился:

— Он сам пошел... Мы три месяца не получали писем...

— Павлуша! — забеспокоилась маленькая женщина.— Ты опять начнешь волноваться...

— Подожди, Оля...—сказал, досадливо морщась, старик. — Как вы думаете, где примерно... Одну минуточку...

Он попытался нагнуться, но жена, остановив его, подняла с пола туго набитый портфель.

Люся, переглянувшись с матерью, хотела, казалось, что-то сказать Георгию, предупредить, но он смотрел на руки старика.

Тощие, с набухшими венами, они потянулись к маленьким женским рукам, открывшим портфель, суетливо перехватили какие-то листки.

— Вот... почтовый ящик 17-31... Как вы думаете, где примерно это может быть?..

Не дожидаясь ответа, старик продолжал:

— Мне почему-то кажется, что это под Ленинградом... Очевидно, поэтому и письма не доходят, как вам кажется?..

Маленькая женщина сделала едва заметный знак Георгию, и, запинаясь, он сказал:

— Да... Похоже, что около Ленинграда...

— Вот видишь, Оля!..— обрадовался старик.— Я же тебе все время твержу.— Он достал сложенный вдвое лист плотной бумаги, бережно развернул: — Это его школьный аттестат...— Длинные пальцы любовно разгладили лист.— Физика «отлично»... литература «отлично»... немецкий язык «отлично»... по всем дисциплинам. Только вот химия... Вы представляете себе, он Менделеевскую таблицу знал, как таблицу умножения, но химичка оказалась не очень объективным человеком: целый год придиралась к мальчику. В четверти поставила «отлично», а годовую снизила вдруг до «хорошо»... Все одноклассники Дмитрия были поражены, даже завуч и тот...

В вагоне было тихо. Все старались не смотреть на старика, а маленькая женщина осторожно забрала лист:

— Помнешь, Павлуша...

Старик хотел что-то сказать — помешала миловидная женщина с носом-пуговкой. Она шумно вошла в вагон:

— Ну!.. Беседовала с дежурным по станции... Я говорю: «Долго вы нас, товарищ дежурный, будете тут держать?» А он посмотрел на меня так вызывающе: «Долго, гражданочка, мне лично не хочется, чтоб вы от меня уезжали»... Как вам нравится это железнодорожное остроумие?

Кто-то за простыней хмыкнул. Миловидная женщина покосилась на простыню, подошла к сестре...

— Оказывается, кончился уголь. Будем стоять еще несколько часов.

Только сейчас она заметила Георгия и с нескрываемым любопытством оглядела сначала его, потом Люсю, потом снова его.

Он поднялся, подошел к Люсе:

— Мне надо...

Анна Петровна предложила:

— Пообедали бы с нами?..

— Спасибо, начальство хватится...

Сейчас, когда незнакомый дядя собрался уходить, Верочка неожиданно заговорила:

— А у мамы нормальная температура...

— Порядок! — улыбнулся Георгий и, погладив ее рыжеватые волосы, взглянул на больную.

— Ну, выздоравливайте.

— Спасибо.

Верочка тоже сказала:

— Спасибо.

Он подмигнул девочке и, невольно взглянув в дальний угол вагона, встретился глазами со стариком. Тот приветливо кивнул, и маленькая усталая женщина кивнула.

Люся довела его до двери, тихо сказала:

— Погиб у них сын... Ольга Владимировна скрывает: нельзя ему, нельзя волноваться, даже двигаться нельзя, сердце...

— Ясно...

— Люся! — послышался сзади голос Анны Петровны. — Обедать будем.

— Потом выйдете? — спросил Георгий.

Избегая его взгляда, Люся сказала:

— Не знаю.

Когда она вернулась в вагон, мать настойчиво пыталась вручить Ольге Владимировне часть буханки, и та столь же упорно отводила руку матери, в которой был зажат хлеб.

— Анна Петровна, дорогая, не надо...

— Как это не надо, Ольга Владимировна, когда вам хлеба сегодня не досталось.

— Что вы, Анна Петровна, нам досталось... правда, Павлуша?

Старик сказал полушутливо-полусерьезно:

— Досталось, ох, как досталось...

Ольга Владимировна досадливо махнула на него рукой, но сдалась: хлеб взяла.

— Ну хорошо, упрямица... спасибо... только идите, кормите семейство свое, вон Верочка проголодалась.

А Верочка, заглянув в кастрюлю, в которой так и светились жирные армейские щи, протянула с удивлением:

— Какой суп красивый! Мамочка, смотри, с блестками!..

Приподнявшись на локтях, Соня, легонько кивая, смотрела на дочь:

— Вымой руки, Верочка, бабушка тебя покормит...

— Ну-ка,— сказала решительно Анна Петровна.

Она подвела девочку к открытой двери и начала сливать ей воду из кружки. Не торопясь, вытерла полотенцем узенькие ладошки.

— Люся, вынь салфетку.

— Мамочка, ну зачем?..

— Людмила!..

Люся неохотно потянулась к картонному ящику, извлекла со дна его сложенную вчетверо салфетку. И как-то странно было видеть ее, чистую, тщательно отглаженную, среди хаотического нагромождения предметов, среди тесноты и грязи вагона.

— Нарежь хлеб.

Анна Петровна взяла из рук дочери салфетку, и вскоре тесный угол вагона с расстеленной на чемодане салфеткой, с расставленными на ней мисками и аккуратно, ломтиками нарезанным хлебом на какую-то минуту стал и впрямь похожим на дом, на человеческое жилище.

— Возьми, Соня, ложку... Верочка, ты перевернешь тарелку...

— Смотри, бабусь, какие в супе блестки! Это Люся принесла, да?

Миловидная женщина с носом-пуговкой сказала многозначительно, негромко, но так, что всем в вагоне было слышно.

— Хорошо иметь красивую дочку...

До Люси не сразу дошел смысл этой фразы. Только когда мать выпустила из рук ложку, а Соня, часто задышав, беспомощно взглянула на соседку, Люся поняла.

Она встала, шагнула к соседке, но та, избегая ее взгляда, стала что-то говорить сестре.

Анна Петровна заторопилась к Люсе, загородила ее, потемневшими от волнения глазами сверлила лицо внезапно умолкнувшей соседки.

Стало тихо.

— Ну, что вы так уставились? — спросила женщина с унылым лицом.

Ее сестра пожала плечами:

— Ничего я такого не сказала...

— Ирина, зачем ты оправдываешься?!..

И мать и дочь молчали.

— Просто в буфете давали обычный никудышный суп, а ваша Люся умудрилась принести чудные щи, ну и великолепно: военных надо раскулачивать, у них всего много...

— Вы, Ирина Сергеевна,— свинья! — громко, почти торжественно произнес дрожащим голосом из дальнего угла вагона старик.— Вы...

— Павлуша!

— Вы, Ирина Сергеевна, и ваша дорогая сестрица...

— Павлуша! — взмолилась перепуганная Ольга Владимировна, — тебе нельзя волноваться!..

— Нельзя? — старик вскинул на жену яростные глаза. — Ты хочешь, чтобы и я превратился в свинью? Это можно? Да? Можно?

Ольга Владимировна закричала:

— Павел!

Разбуженный криком, залился плачем ребенок за простыней, и, вторя ему, заплакала Верочка.

— Ирина Сергеевна... Лидия Сергеевна... молчите, прошу вас, молчите...— говорила, прижимая руки к груди, маленькая женщина.— И ты, Павел, молчи, молчи! Боже мой...— Она обернулась, ища сочувствия, к Анне Петровне.— Такая война, такие переживания, а мы тут... Анна Петровна, дорогая, успокойте Верочку, и ты, Люся...

Она не договорила, потому что Люся, добежав до двери, спрыгнула на землю.

— Люся!..— закричала Анна Петровна.

Неловко спустившись на землю, девушка едва не упала, подвернула ногу и, прихрамывая, быстро пошла к платформе.

— Люся!..

Голос матери был властный, и девушка замедлила шаги.

— Ты куда?..— сказала, догнав ее, мать и тяжело перевела дыхание.— Да не беги...

Несколько секунд обе шли молча.

— Пойдем домой, будет... ты же не обедала...

— Хорошо... я потом... только пройдусь... немножко...

Обняв за плечи дочь, Анна Петровна остановила ее, и тогда Люся ткнулась головой в грудь матери, заплакала.

— Ну... ну... ну... — тихо говорила мать и гладила коротко остриженные, как у мальчишки, волосы.

— Ведь он мне по-товарищески... — говорила Люся, глотая слезы,— прос... то.. он хо... роший человек... А она...

— Знаю... — гладила ее волосы мать.— Я все знаю. Ирина Сергеевна, когда сказала, не подумала...

— Она, мама, подумала! — твердо сказала, вытирая глаза, Люся, и голос ее окреп.— Она очень даже подумала! Просто она сама ничем не поделится и думает, что все такие... И эта сестра ее противная, на всю страну ей наплевать, только бы квартира уцелела! — она скорчила уморительную гримасу, протянула, передразнивая: «Мы с сестрой бросили такую квартиру!»...

Анна Петровна улыбнулась:

— Ну что ты, доченька!..

— Нет, мама, не говори... просто ты их не знаешь, они...

— Посторонитесь, гражданочки!..

Нахмуренный человек в замасленной куртке, слегка нагнувшись, приподнял концом железного прутика какую-то дверцу вблизи вагонного колеса, небрежно посмотрел. Закрываясь, дверца издала резкий звук.

— Скоро поедем, — сказала Анна Петровна, провожая глазами человека в замасленной куртке.— Пойдем, Людмила...

— Мама, еще нескоро поедем, еще часа два или три простоим... Я немножко пройдусь, можно?..

Анна Петровна подумала:

— Только Верочку захвати, душно в вагоне...

Они пошли неторопливо к вагону.

Люся украдкой косилась на воинский эшелон. Из какого-то вагона доносились

приглушенные звуки баяна, шумно спорили о чем-то люди, окружившие тачки с углем, сновали взад-вперед незнакомые военные... Георгия не было.

— Вот и хорошо...— сказала мать.

Проследив направление ее взгляда, Люся увидела сестру.

Соня сидела в открытых дверях вагона, свесив вниз ноги и подставляя бледное лицо уже клонившемуся на запад солнцу.

А сзади, привалившись к спине матери, стояла Верочка, махала рукой.

Люся подошла вплотную к вагону, повернулась спиной:

— Садись.

Верочка распорядилась:

— Вон до самого, до самого последнего вагона!..

Она уселась верхом, и Люся, крепко придерживая тонкие, как стебельки, кисти рук, побежала вдоль состава.

— Только недолго! — закричала вслед Соня.

— Осторожно!— закричала Анна Петровна.

Они добежали до последнего вагона, и Люся присела.

— Слезай!

Оказавшись на земле, Верочка деловито осведомилась:

— Люся, правда, тетя Ира плохая?

— Тебя это совсем не касается!

— Я знаю, она плохая,— уверенно заявила Верочка.

— Беги, рви цветы.

Цветы росли в изобилии тут же, у самых рельс,— ромашка, красная гвоздика, вьюнок, чертополох.

Верочка наклонилась над цветком.

— Уколешься! — громко предостерегла проходившая мимо женщина.— Головка у него колючая — чертополох.

Верочка отдернула руку, застыла в нерешительности. А женщина подошла ближе, погладила Верочку по спутанным рыжеватым волосам, достала из кармана конфету.

— Сестренка? — спросила она у Люси.

— Племянница, — ответила Люся.

— Племянница, — подтвердила Верочка и потянулась за конфетой.

Женщина отдала конфету, жалостливо оглядела девочку:

— А матери, значит, нет?

— Что вы, мать у нее жива, она с нами едет, только заболела в дороге.

— Где-то я тебя видела...— проговорила вдруг женщина, вглядевшись в лицо Люси. — Ну да, хлеба тебе не хватило...

— А я вас сразу и не узнала. Вы в буфете работаете?

Та кивнула:

— Как раз на тебе хлеб и кончился, невезучая ты, видно.

— Что вы! — улыбнулась Люся.

— А ты утречком приходи пораньше...— Женщина ловко поправила на Верочке развязавшийся бант. — Я в семь буфет открываю.

— Спасибо, нас, кажется, скоро отправят.

— Может, и отправят...— проговорила раздумчиво женщина и, взглянув на Ве-

рочку, добавила решительно:— А ты домой ко мне приходи. Вон видишь — красная крыша, Агафонову спросишь, Марусю, а тебя как зовут?

— Людмила, Люся...

— Сами-то издалека?

— Из Ростова.

— Вот и приходи, Люся, через часок. Хлеба тебе дам, придешь?

— Что вы, спасибо, нам не надо...

— Как это не надо, когда хлеба не досталось?.. У самой небось трое таких... Значит, придешь?.

— Спасибо, только у нас, правда, есть хлеб...

— Ну, как знаешь... Вон он, с красной крышей, Марусю спросишь, буфетчицу,— уже уходя, напомнила женщина.

Когда буфетчица отошла, Верочка спросила тихо:

— Она тоже куда-нибудь едет?

— Нет, она тут живет.

— А Ростов забрали фашисты?

Люся сказала раздраженно:

— Ну что ты пристаешь?! Не возьмут они Ростова, там бои идут. Рви цветы и не болтай!..

Верочка, насупившись, отошла, а Люся села около запыленного чахлого куста.

Со стороны дальнего леса тянул ветерок.

Люся сидела на траве, не сводя глаз с бегавшей неподалеку девочки.

Освещенная косыми, но еще яркими солнечными лучами, Верочка с охапкой цветов в руках, пестрый луг, дальний лес на горизонте — все так мирно, так спокойно...

Люся легла на траву, подперев голову руками, задумчиво глядела вдаль.

Рельсы, рельсы...

Сверкая на солнце, тянутся стальные нити, уходят туда, где плывут по небу багровые облака.

Рельсы.

Как устала Люся от этого холодного блеска тянущихся в бесконечность стальных нитей, от неумолчного грохота колес!..

... Снова стучат колеса.

Но почему-то теперь их стук звучит как самая радостная музыка: ведь колеса везут Люсю домой!..

Вот он — раскинулся под солнцем, весь в зелени, прекрасный мирный город, знакомый и незнакомый.

— Смотри, мама, — удивляется Люся, — помнишь, когда мы уезжали, город горел, ведь помнишь?.. А теперь он такой, как будто и не было войны, даже еще лучше стал, красивее, чем раньше.

Она разглядывает улицу, на которой выросла, как будто та же самая и в то же время совсем не та... Дома новые — ни трещинки, ни пятнышка на белых, сияющих штукатуркой стенах...

А вот и двухэтажный дом в глубине двора... Что это?

В нижнем этаже два окна светятся зеленым светом...

— Смотри, мама... — снова изумляется Люся.— В нашей квартире кто-то живет: видишь, свет горит...

Но мать ничего не отвечает, и Люся торопливо распахивает наружную дверь, вихрем мчится по длинному коридору.

...Горит лампа под зеленым абажуром, мерно поскрипывает небольшой токарный станочек. Яркий круг от лампы падает на сильные, большие руки, привычно обтачивающие что-то, может быть, игрушку внучке, Верочке...

...Для кого-нибудь другого, может, это и было бы работой, а для него — отдых.

— Папа...— шепчет Люся, — ты дома... ты уже вернулся?.. Я же говорила, что ты жив... я никогда не верила, что тебя убили, даже когда принесли это страшное письмо — все равно не верила...

...Яркий круг света освещает большие руки. Они такие сильные, и нет, вероятно, вещи, которую не смогли бы они смастерить.

— Ох, как мне трудно было без тебя, папа... — жалуется Люся (наконец-то она может пожаловаться).— Ты знаешь, я ведь тоже хотела пойти на фронт, но как я могла бросить маму, Соню с Верочкой, да тут еще Соня заболела... Я старалась, папа, заботилась о них, но это так трудно... Вот сегодня... — голос Люси становится виноватым,— я стояла в очереди, и вдруг хлеб кончился, такая уж я невезучая... Но это ничего, один человек отдал нам свой хлеб... Его зовут Георгий...

Она хотела добавить «Алексеевич», но отец оторвал голову от станка, позвал громко, будто ее не было в комнате:

— Люся! Люся!

— Что?.. Я же тут, папа... Что?..

Но он больше ничего не сказал, и Люся, недоумевая, проснулась.

...Верочка стояла рядом, прижимая к груди охапку цветов.

— Я заснула, Верочка?..— спросила Люся и только сейчас заметила, что девочка смотрит не на нее.

Резко обернулась — в двух шагах стоял Георгий, улыбался:

— Разбудила... Я уж ей говорил — молчи, мол, тише, а она все «Люся да Люся»...

Люся медленно приподнялась, вздохнула:

— А мне показалось...

Верочка затормошила ее:

— Люся, это какой цветок? Как он называется?

— Не знаю, пойдем домой.

Пошли. Верочка, размахивая букетом, впереди, они, старательно приноравливая шаги к ее маленьким шажкам, сзади.

— А я иду... — начал Георгий, — вижу вроде знакомый человек, волосы рыжие, бант синий... Ну, думаю...

Верочка обернулась, протянула цветок:

— Ну, как он называется, Люся, как?

— Не знаю.

— Дай-ка!

На ладони Георгия, широкой, загрубелой, — пять белых лепестков и пузырем вздутая под ним чашечка.

— Хлопушка это, ясно?

— Хлопушка?.. — недоверчиво улыбнулась девочка.

— Ну да, название такое, не веришь? — Зажав между пальцами лепестки, Георгий стукнул пузырем себя по лбу, раздался смешной щелкающий звук.

Верочка засмеялась, побежала:

— Я еще нарву хлопушек!

Совсем низко плыли тяжелые тучи. Прослеживая взглядом их медленное движение, Георгий сказал:

— Пришел прощаться — скоро трогаемся...

Чувствуя, что вот-вот оборвется слабенькая ниточка, связавшая было ее с этим человеком, Люся проговорила несмело:

— Я только что папу во сне видела...

А он где?

— Его под Волоколамском...

Георгий сказал не сразу:

— Даже не пойму, как я живой...

Он нагнул голову, и Люся увидела косой розовый шрам от затылка к уху.

— Где это?..

— У Смоленска...

Сдерживая дыхание, она едва-едва коснулась кончиком пальца шрама:

— Больно?

— Нет.

Подбежала Верочка.

— И я потрогаю.

Бросив на землю сорванные цветы, потянулась к Георгию.

Он взял ее на руки, и Верочка деловито ощупала розовый шрам.

— Больно?

— Ничуть, — улыбнулся Георгий. — Держись!

Подражая паровозу, он запыхтел, загудел, побежал.

Ухватившись крепко за его шею, Верочка смеялась.

Люся, смеясь, подхватила цветы, побежала вслед.

Догнала только у самой платформы и, загородив дорогу, широко раскинула руки в стороны:

— Стоп! Приехали! Слезай, рыжий пассажир!..

Но Георгий продолжал бег на месте. К величайшему удовольствию «рыжего пассажира», он старательно пыхтел, гудел, явно требуя освободить дорогу.

Блестящими от удовольствия глазами Люся смотрела на его забавно надувающиеся щеки, и как-то радостно было на душе, и хотелось, чтобы еще и еще длилась эта игра...

Он подмигнул:

— А я знаю, что вы скажете сейчас...

Люся спросила весело:

— Ну, что?..

Георгий повторил, протянул высоким девичьим голосом:

— «Какой-то вы... смешной...»

Она заулыбалась и, припомнив, тоже повторила сказанную им недавно фразу:

— «Лишь бы не страшный...»

И оба засмеялись, как люди, у которых были пусть короткие, но уже общие воспоминания.

— А чего там написано? — полюбопытствовала девочка, с высоты плеч Георгия созерцая здание вокзала.

— Лу-го-ва-я,— прочитала раздельно Люся.

— Лу-го-вая,— повторила Верочка.

Люся проговорила задумчиво:

— Какое хорошее название.

Совсем близко послышалась команда:

— Приготовиться к посадке!

— Ну... — Георгий торопливо снял с плеча девочку. — Вроде пора. Настоящий паровоз, уж он-то, Верочка, дожидаться не будет...

Люся потускнела, молчала.

— Может, и не увидимся, Люся...

Голос его звучал хрипловато, отрывисто. И вдруг тяжелые, горячие руки легли ей на плечи, притянули. Но Люся, помедлив секунду, отстранилась, вырвалась, подхватила Верочку.

Гулко бьющееся сердце мешало дышать, двигаться. И все же она шла, не оглядываясь, торопливым шагом к своему вагону.

Еще издали увидела знакомую рослую фигуру.

Семён не читал. Он стоял, опершись спиной о вагон. Поправляя очки, смотрел задумчиво на последние приготовления воинского эшелона.

Она задержалась на несколько секунд:

— Книжку уже кончили?..

Он вздрогнул, устремил на нее близорукий взгляд, но узнать не успел: Люся увидела машущую обеими руками мать, побежала.

А Семен, прищурившись, посмотрел, недоумевая, ей вслед, но тотчас же перевел взгляд на воинские вагоны — там уже захлопывались двери.

— Господи!.. Куда ж вы запропастились?.. Я всю станцию обегала... Мы сейчас отправляемся, военный состав сначала, а потом мы...

Люся уже передала Верочку в вагон, а сама медлила садиться.

— На посадку, к вагонам! — донеслась военная команда.

Люся смотрела, не отрывая глаз, на мостки, составленные из досок, — по ним с разбегу входили в вагоны солдаты.

— «Где он?.. Не видать...»

Сейчас его поезд тронется. И она уедет, они разъедутся в разные стороны, расстанутся навсегда... Может быть... писать друг другу?.. Но куда?.. Ни у кого из них не было адреса, ни один из них не знал, где очутится через неделю.

Поезд Георгия двинулся первым, почти тотчас же пошел эшелон Люси.

Медленно, словно нехотя, завертелись тяжелые колеса. И так как оба поезда, шедшие один с запада, а другой с востока, остановились, немного не доходя до станции, то вначале они двинулись навстречу друг другу.

Люся стояла у раздвинутой двери.

Внезапно она подалась вперед — увидела Георгия...

Или это был кто-то похожий на него?.. Нет, он!

Он тоже стоял у открытой двери и смотрел на нее. А рядом стоял молодой офи-

цер-кавказец в накинутой на плечи шинели. Проследив направление взгляда Георгия, спросил с радостной полутаинственностью:

— Знакомая?..

— Знакомая...— ответил тот, как и Люся, подаваясь вперед.

И вот настало мгновение, когда вагоны их сблизились, поравнялись друг с другом...

Если бы хоть один из них оставался на месте, а другой уезжал, можно было бы получить письмо, ответить... А так — ничего...

Одно лишь мгновение,

один взгляд,

и расстояние, разделявшее Георгия и Люсю, стало увеличиваться, сначала медленно, потом быстрей и быстрей... Судьба, неожиданно и ненадолго столкнувшая их, эта судьба теперь неумолимо разводила их, растаскивала в разные стороны.

...Низкие станционные строения, запыленные деревья, сумрачное вечернее небо. Солнце уже зашло, но багровое пламя его тревожно окрасило низкие, тяжелые тучи. Воинский эшелон направлялся на запад, и казалось, что он идет прямо туда, в этот багровый закат...

Лицо Георгия давно уже скрылось из виду, но Люся все еще стояла в дверях.

Поезд набрал скорость, и в открытую дверь резко потянуло холодом.

— Ужасно! — услышала Люся недовольный голос Ирины.— Сколько можно просить закрыть дверь?..

— Люся, закрой! — попросила мать.

Когда Люся закрыла дверь, в вагоне стало темно. И тотчас же тревожно, коротко засвистел паровоз. Вторя ему, где-то совсем неподалеку глухо забил колокол.

— Что это, господи?..

— Зажгите свет!

— Анна Петровна, у вас коптилка?..

— Люся!

— Сейчас зажгу...

Прислушиваясь с замиранием сердца к тревожным свисткам, к глухому колокольному звону, Люся чиркнула спичкой, осторожно поднесла крохотный дрожащий огонек к фитильку, плавающему в чашке с подсолнечным маслом.

Вспыхнул фитилек.

Но почему же так ярко, почему таким резким светом осветился весь вагон? Она успела увидеть искаженное ужасом лицо Сони...

И тотчас же раздался грохот —

будто прямо сюда, на крышу, обрушилось что-то огромное...

Поезд сильно рвануло...

вагон задрожал...

остановился...

Что-то шумно посыпалось...

Что-то зазвенело...

И наступившую на мгновение вместе с совершеннейшей темнотой тишину резанули крики:

— Бомбят!

— Мама!..

— Соня, где Верочка?..

— Ирина, у тебя сумка?.. Сумка!..

— Сейчас, Павлуша... сейчас, милый... Только не волнуйся!

— Верочка!..

Во весь голос надрывно заплакал ребенок.

Новая вспышка света...

Новый толчок —

дверь вагона резко распахнулась, и стоявшая ближе всех к ней Люся не удержалась,

упала вниз,

больно стукнувшись о рельсы, отлетела в сторону.

Успела заметить вспыхнувшее невдалеке нестерпимо яркое пламя. И сразу опрокинулось на нее небо с бледно светившимися звездами.

С ревом проносится самолет с изломанными черными крестами на крыльях...

Ниже...

Еще ниже...

В ярком свете вспыхнувшего в разных местах пожара можно разглядеть, как, отрываясь от брюха самолета, падают вниз черные капли бомб, как суетливо мечутся, разбегаются маленькие человеческие фигурки...

Еще один круг над разгромленной станцией, чтобы полюбоваться делом своих рук, и летчик направляет самолет на запад, вдогонку за уходящим на всех парах воинским эшелоном.

...У самолета есть крылья и воздух, он может в любую минуту выбрать тысячи путей. А у поезда — рельсы, только рельсы, и дорога у него одна...

В тесных коробках вагонов бледные, застывшие в напряжении лица. Кто-то, быть может, это Георгий, пытается закурить. Но спичка гаснет в дрожащих пальцах; кто-то, не выдержав, в бессильной ярости вскидывает из окна автомат, целится в мелькающий вверху силуэт самолета...

Да куда там! Разве попадешь в него из автомата, да еще в бешено мчащемся, подскакивающем, как лошадь на рысях, поезде?..

— Эх, батарею бы зенитную сюда!

Справа, слева — воронки разрывов.

Если бы можно было свернуть в сторону, скрыться вон в том синеющем на горизонте лесу! Но лес далеко, вокруг открытое поле, а впереди рельсы. Только рельсы, и дорога только одна — единственная и неотвратимая.

Новый взрыв.

Поезд дернулся и, пробежав несколько десятков метров, с долгим скрежетом остановился. Впереди, совсем близко, вздыбились обломки моста, загородили путь.

Самолет удалился.

Послышалась команда:

— Оставить вагоны!

Захлебывался станционный колокол, звал на помощь.

И снова команда:

— Вторая рота — на станцию!

Георгий прыгнул куда-то в темноту, упал плашмя на землю, но тотчас вскочил.

Прямо на него бежал старшина.

— Куда?..

— Станция, товарищ лейтенант! Горит!..

Георгий побежал, спотыкаясь о какие-то камни, доски, перепрыгивая через какие-то ямы...

Кто-то сзади, догоняя, крикнул:

— Ваг-оны! Горят!

Только сейчас, обогнув кустарник, он увидел пламя; оно плясало над вагонами эшелона, того самого, в котором ехала Люся.

Остановился, перевел дыхание.

Угрожающий треск огня сливался с криками людей. Одни пробегали мимо Георгия, ошалело метались по платформе, другие, наоборот, стояли в каком-то оцепенении, неподвижно, не зная, что делать, и молча, будто завороженные страшным зрелищем, смотрели на пляшущее пламя.

Первым пришел в себя рослый парень в очках с поломанной дужкой.

— Что же это?.. — крикнул он плачущим голосом и рванулся к горящему вагону.

Оцепенение прошло.

Едва не опрокинув какого-то человека в железнодорожной тужурке, Георгий устремился вслед за парнем, соскользнул с платформы, больно ударившись плечом о вагонный буфер.

Раскаленный металл буферной тарелки обжег плечо.

— Вторую!.. — услышал он рядом чей-то хрипловатый голос. — Снимай вторую скобу!..

Справа надвигалось люто потрескивающее пламя. И, увертываясь от него, Георгий столкнулся грудь с грудью с широкоскулым старшиной.

Закусив губу, тот помогал очкастому снять скобу, но ничего не получалось — то ли не приладились как следует, то ли не разглядели места сцепки...

— Давай-ка!.. — подбодрил их Георгий и тоже ухватился за скобу.

— Черт!.. — вырвалось у очкастого.

— Еще маленько!.. — поднатужился старшина. — Это тебе не книжечки перелистывать!..

Лязгнуло сцепление.

— Убери руку!

Очкастый отдернул руку.

Буферная тарелка еще плотнее примкнула к другой, начала медленно отходить в сторону.

Теперь, когда горящие вагоны были отцеплены, машинист отвел на несколько метров в сторону уцелевшую часть состава. Георгий осмотрел обожженные ладони.

Дуя на них, он огляделся — ни парня в очках, ни старшины не было.

Несколько пассажиров окружили маленькую, обезумевшую от отчаяния женщину.

Она сидела на земле, не сводя глаз с трупа, прикрытого одеялом.

Из-под одеяла выглядывала седая шевелюра.

Подойдя ближе, Георгий услышал:

— Только не волнуйся, Павлуша, самое главное — не волноваться... Тебе нельзя волноваться...

Эти слова, обращенные к мертвецу, произнесла женщина, которая — он узнал ее — ехала в одном вагоне с Люсей.

Он хотел спросить ее о Люсе, но заглянул в блуждающие, невидящие глаза и не спросил.

Что-то холодное, металлическое коснулось плеча.

— Бери! — услышал он властный женский голос.

Георгий увидел протянутые к нему мужские руки, передал ведро — он оказался в самой середине длинной цепи людей, тушащих пожар. Здесь были железнодорожники, военные, пассажиры...

Передавая одно за другим тяжелые ведра, Георгий одновременно потихоньку передвигался вдоль цепи, перемещаясь с места на место, и вглядывался, без конца вглядывался...

Отблески огня пробегали по усталым лицам, бронзовым от пота и копоти. Военные и штатские, мужчины и женщины, старые и молодые... Вот так, все вместе, забывая о потерях, ранах, усталости, тушили они пожар, разгоревшийся тихим июньским утром 1941 года и бушевавший почти четыре года на нашей земле...

Девушка, совсем юная, поставила ведро на землю, но тотчас же, напрягшись всем телом, подняла его.

Георгий перехватил у нее ведро, передал дальше и только после этого заглянул ей в лицо — это была не Люся...

...Вытирая во время короткой передышки лоб, Георгий увидел в самом начале цепи знакомого парня в очках.

Он стоял около окна горящего станционного здания и, размахивая рукой, что-то говорил стоящему рядом старшине.

Старшина передал ему ведро, и, подступив совсем близко к окну, из которого уже вырывалось пламя, парень выплеснул с размаху воду.

— А-а-а!..— совсем по-бабьи закричал вдруг старшина.— Беги!..

Рухнула обуглившаяся балка, и парень, взмахнув руками, упал навзничь.

Расталкивая столпившихся, Георгий приблизился к парню.

Тот лежал на боку, подобрав ноги, и сейчас казался ребенком.

— Живой... — произнес кто-то в толпе.

Старшина, наклонившись, приподнял голову лежащего:

— Друг...

Парень приоткрыл глаза, медленно, ощупывая, провел по ним непослушными пальцами правой руки и так же медленно, напряженно прищурившись, обвел взглядом склонившихся над ним людей.

Среди этих людей были и военные, в изодранных, закопченных гимнастерках, и, как всегда при виде военных, лицо его приобрело смущенное, виноватое выражение, а рука снова потянулась к переносице, ощупала ее.

— Очки... — произнес он тихо, словно оправдываясь, — очки потерял...

И умолк, так и не успев понять, что стал наконец солдатом, таким же, как и те, в гимнастерках...

Слабый отблеск огня скользнул по неподвижному лицу и угас, растаял... Только сейчас стало видно, что пожар почти прекратился.

Незаметно стало совсем тихо — не слышно было уже ни треска рушащихся балок, ни зловещего гудения огня. И все же было светло — это был спокойный и чистый свет зарождающегося утра.

Георгий отошел в сторону, огляделся. Какая-то девушка снова показалась похожей. Он крикнул:

— Люся!

Обогнал девушку, заглянул в лицо. Нет, не она...

Он прошел в уцелевшую часть вокзала, где перевязывали раненых, потом вернулся на платформу — там, у самого края, уже были сложены неподвижные тела...

Смотрел, искал, а над ним в тихом утреннем воздухе плыла музыка — спокойная, почти безмятежная.

Георгий остановился, в недоумении прислушался — откуда здесь музыка?

Она лилась из репродуктора, чудом сохранившегося на чугунном столбе с почерневшим остовом вокзала, и казалась почти нереальной — так несовместима была она со страшным зрелищем смерти и разрушений.

И человек, видевший все это, своими руками тушивший пожар, глядевший в неподвижные глаза убитых, с трудом мог вспомнить, что на свете есть еще и музыка...

А музыка звучала, властно напоминая обо всем, чему, казалось, не было места на этой исковерканной земле и что все-таки существовало.

— Вы слушали концерт из произведений Грига, — громко произнес диктор.— Через минуту — последние известия...

Но Георгий не стал дожидаться последних известий. Он увидел двух женщин, медленно идущих в сторону от станции. Одна из них вела другую, худенькую, едва переставляющую ноги. И хотя эта измученная, безвольно бредущая куда-то женщина как будто мало чем напоминала Люсю, такую, какой он видел ее совсем недавно — подвижную, порывистую, полную жизни, Георгий все же понял, что это она.

Понял и не окликнул, не позвал ее, а, догнав, пошел рядом, осторожно поддержал под руку и только тогда сказал тихо:

— Люся...

Ну конечно, это была Люся, и она узнала его, но не могла выговорить ни одного слова. Только губы ее дрожали...

— Что ты, милая?.. — успокаивающе проговорила ее спутница и обернулась к Георгию: — Вон за деревьями мой дом... совсем близко...

Теперь они продолжали путь втроем, но Люся шла будто одна, молчала.

Он смотрел на ее профиль. Видел глаз, остановившийся, остекленевший, и, уже догадываясь о самом страшном, что произошло, боялся спрашивать.

Дошли.

Не выпуская Люсиной руки, женщина толкнула ногой скрипучую калитку.

И тогда резким движением всего тела Люся высвободила руку, устремилась назад...

— Куда... куда же ты, милая?.. — догнала ее Агафонова. — Не надо...

— Пустите!.. Я пойду... Я еще посмотрю... Кто-нибудь спасся... я знаю — спасся...

Она умоляюще смотрела на женщину, но та ничего не сказала, только покачала головой.

Георгий крепко обхватил Люсю за плечи, повел.

Агафонова снова открыла скрипучую калитку.

...Они вошли в квадратную чистенькую комнату, окно которой выходило в сад.

Увидев Марию, белобрысая девчонка лет шести, с круглым, как у матери, лицом и такими же серыми глазами, вскочила с табуретки, заулыбалась:

— Мама, а Гошка и Славик тоже не спят, давно встали!..

За дверью послышалась возня, и на пороге появился сначала низкорослый крепыш с веснушчатым лицом, которое было сейчас измазано сажей и еще чем-то, и долговязый, узкоплечий парнишка в вельветовой курточке, едва доходившей до пояса.

Увидев чужих, они остановились в нерешительности.

Мария кинула младшему:

— Ты где извозился так?

Он не успел открыть рта, девчонка доложила:

— Он с Гошкой к мосту бегал.

Младший произнес басом:

— Его бомбы разрушили, а сейчас чинят.

Старший добавил:

— Саперы.

Мария сказала решительно:

— Умываться, саперы, быстро!

Младший сказал независимо:

— Пошли, Гошка! — И первый толкнул дверь, ведущую в сени.

Девчонка, которую ничуть не смущало присутствие посторонних, осталась, похвасталась:

— А я уже умылась, можно, я тут посижу?

Перехватив непонимающий Люсин взгляд, обращенный на девочку, Мария поспешно сказала:

— Иди, Танюша, гулять, иди!..

Но девочка не уходила, и Люся все так же смотрела на нее, словно не понимая, что на свете есть еще девочки. Другие шестилетние девочки...

— Я кому сказала, Татьяна? — угрожающе прикрикнула Мария, и девочка убежала.

Георгий подвел Люсю к старому диванчику.

— Может, приляжешь? — спросила хозяйка.

Люся отрицательно качнула головой. Сидела притихшая, поеживаясь, словно ее знобило.

За дверью в сенях послышался шум.

Хозяйка выпрямилась, прислушалась.

— Хоть бы день не дрались, я сейчас...— и заспешила к двери.

Шум за дверью усилился.

— Это Гошка...

— Тсс...

— Ты не слушай ее, мам...

— Кому говорю, тише...

На несколько секунд воцарилась тишина. Потом дверь открылась, вошла хозяйка с большой кастрюлей в руках.

Поставив кастрюлю на стол, открыла дверцы буфета, выложила на стол хлеб, ложки, разлила по тарелкам дымящуюся жидкость.

Нерешительно тронула Люсю за плечо:

— Горяченького, а?..

Но Люся будто не слышала ее — молча, расширившимися глазами смотрела на тарелку.

— «Какой суп красивый! Мамочка, смотри — с блестками!»

Голос звучал настойчиво, громко:

— «Какой суп красивый!»...

Всю комнату заполнил сейчас Верочкин голос:

— «Смотри, бабусь, какие в супе блестки!»...

Вскочив, Люся зажала ладонями уши.

— Что ты, Люсенька?..— Георгий усадил ее, и девушка, очнувшись, оглядела стол.

...Чистая скатерть, хлеб, нарезанный аккуратными ломтиками, в тарелках суп, обыкновенный суп...

Хозяйка вложила ложку в Люсину руку:

— Покушай... горяченький...

Хотя Люся вчера так и не успела пообедать, есть ей совсем не хотелось. Но ложка была в ее руке, и она машинально зачерпнула супу, поднесла ко рту, еще зачерпнула...

— Вот и хорошо,— обрадованно улыбнулась женщина, подвинула Георгию другую тарелку,— и вы покушайте...

Почему-то она говорила шепотом, словно боялась спугнуть Люсю, и Георгий тоже шепотом ответил:

— Спасибо... А ребята?

— Ничего, я ребят там покормлю...

И, кивнув на дверь, сняла со стола кастрюлю, вышла...

— А теперь ложись! — решительно сказал Георгий, когда Люсина тарелка опустела.

Для чего-то поднял с дивана подушку, перевернул, положил на место и пригладил сверху ладонью:

— Вот так...

Люся послушно легла, подобрала ноги, пожаловалась:

— Холодно...

Георгий подошел к вешалке, порылся, снял чей-то старый ватник, укрыл им босые Люсины ноги.

Сжавшись, она дотянула ватник до подбородка, смотрела на Георгия большими глазами.

Он присел рядом на табуретку и только сейчас увидел, что на щеке ее засохло рыжеватое пятнышко — не то кровь, не то грязь. Вынул платок, стер пятнышко и, не зная, что дальше делать, начал медленно, сосредоточенно складывать платок — вдвое, вчетверо, еще вдвое...

— Скажи что-нибудь...— попросила она.

Он придвинул свою табуретку вплотную к диванчику, помолчал:

— Значит, пришлось нам еще увидеться. Судьба... Я, когда поезд остановился, начал тебя искать, прибежал, вижу...

— Нет...— слабо запротестовала она.— Другое что-нибудь...

Он понимающе кивнул и, стараясь, чтобы голос звучал непринужденно, даже весело, снова начал:

— У нас есть младший лейтенант Мамедов... Он из Баку, чудак такой... Когда поезд пошел и мимо тебя проезжали, он и говорит: «Какая красивая девушка...» Потом увидел, что я на тебя смотрю, вроде прощаюсь, и говорит: «Что, мол, знакомая?..» Я и говорю: «Знакомая...»

Загудел пронзительно паровозный гудок, совсем далеко приглушенно ответил ему другой гудок. Георгий повернул голову к окну, прислушался, а когда снова взглянул на Люсю, увидел, как медленно стала клониться книзу ее голова, разжались пальцы, державшие край ватника, отпустили его...

Заснула.

Тогда он, осторожно ступая, подошел к окну, в которое уже вовсю заглядывало солнце, задвинул занавеску...

Скользнул глазами по стене — прямо над кроватью висел аляповатый вышитый коврик. Выше под общим стеклом хранились семейные фотографии — темноволосый скуластый человек в костюме железнодорожника стоял, улыбаясь, около паровоза; он же сидел рядом с Марией, окруженный тремя малышами, и у всех были счастливые лица... он же в военной гимнастерке...

Вошла хозяйка.

— Муж? — Георгий указал глазами на человека в военной гимнастерке.

Мария кивнула:

— Машинистом работал у нас на станции... как весной ушел — ни строчки...

Сказала и тут же обернулась: не разбудила ли?

Нет, свернувшись клубочком, Люся спала, тихо посапывая, как ребенок.

Георгий зашептал:

— Пойду к себе... выясню, что и как, когда тронемся... Проснется — пусть подождет, прибегу...

Мария кивнула, села на табурет, на котором раньше сидел Георгий, молча смотрела на спящую девушку.

— Мама, ну, мам...— негромко позвал Гошка.

Мария встала, подошла к полуоткрытой двери:

— Что еще?

Дверь открылась шире, и на пороге возник долговязый мальчишка в вельветовой куртке — это был старший — Гошка.

Оглядев комнату, спросил деловито:

— А дядя лейтенант ушел?

— Тише ты... ну ушел...

— А она что же — теперь у нас останется?..

— Не знаю,— сказала Мария тихо,— если захочет, останется. Да только не захочет она... Иди, сынок, погуляй.

Но Гошка не ушел. Лишь отступил немного назад, в сени, снова спросил шепотом:

— Это она в вагоне ехала, который сгорел? Она что же — одна спаслась, а другие сгорели?

Мария ничего не ответила, будто не расслышала.

—...И ничего от них не осталось? Даже... ничего... ничего?

Мария покачала головой.

— А я-то,— заговорила она вдруг,— как раз вчера ее встретила, с девочкой встретила, с племянницей... В аккурат, как Танюшка наша, шести годочков, еще конфетку ей дала... Конфетку!..— повторила она с болью и обвинением себе.— Если бы знать, разве б я ее отпустила!.. Я б их всех сюда привела. Да наперед не узнаешь...

Она порывисто обняла сына, прижала его к груди.

Так стояли молча, тихо покачиваясь, мать и сын.

— Не плачь...— нарушил молчание Гошка и легонько отстранился.— Папа напишет... вот увидишь, пришлет письмо...

Мария еще крепче обняла сына.

А на диванчике, сжавшись в комочек, укрытая старым ватником, спала Люся. Яркие солнечные полосы прорвались сквозь тонкую занавеску, осветили чисто прибранную комнату.

Солнце уже поднялось высоко, когда к Люсе, стоявшей возле калитки, торопливо подошел Георгий.

— Проснулась?

Она выглядела сейчас совсем иначе — платье было выстирано, починено, светлые волосы аккуратно причесаны, глаза глядели прямо, почти спокойно, только, быть может, в самой их глубине застыло что-то.

Если б не это «что-то», она могла бы показаться той самой Люсей, которая так беззаботно смеялась вчера, во время их недолгой прогулки

— Отдохнула, значит, немножко,— обрадовался Георгий.— Вот даже платье успела постирать...

Люся снова кивнула:

— Это Мария... А высохло сразу — жара ..

— А я...— Георгий улыбнулся,— начал гимнастерку снимать, а она — клочьями, хорошо запасная имелась...

Он притянул к себе калитку, легонько оттолкнул, снова притянул, словно приглашая: «Выйди, пройдемся...» И Люся вышла, медленно, нерешительно двинулась вдоль заборчика.

Он шел рядом:

— Вот... узнал вроде...

Хотя она не повернула к нему голову, он чувствовал, с каким напряженным вниманием ожидает девушка его слов.

—...обещали — ночью всех эвакуированных вывезут. Там семь вагонов уцелело, так их к другому составу прицепят.

— А ты?..

— Мы пораньше двинемся...— нахмурился Георгий.— К вечеру мост починят и двинемся.

Теперь оба шли молча. Неширокая улица вывела их за пределы поселка, в поле.

— Я насчет тебя с начальником станции говорил,— первым нарушил молчание Георгий.— В случае чего — прямо к нему иди, он тебя сам посадит...

Она остановилась.

— Спасибо...

— Какое там спасибо?!..— Георгий тоже остановился, сжал кулаки в бессильном желании найти какие-то особенные слова, которые выразили бы то, что происходило в его душе.— До чего не хочется тебя тут одну оставлять, да ничего не поделаешь...

Он махнул рукой.

Люся молчала.

Они стояли совсем близко друг к другу, и вплотную перед ней мерно, сильно дышала широкая мужская грудь, а прямо перед ее глазами виднелась крепкая, покрытая густым загаром шея, крутой, чисто выбритый подбородок. Она поднялась на цыпочки, чтобы видеть его глаза.

Он удивился:

— Что ты смотришь так?..

— Хочу понять,— легким движением пальцев девушка провела по его лбу и глазам,— хочу понять, что у тебя там, внутри... Просто тебе очень жалко меня или... или...

— Люся...— только и мог сказать Георгий.

Он обхватил ее за плечи, обнял.

И как ни страшно было то, что пришлось пережить Люсе, солнце по-прежнему светило, по-прежнему цвели в высокой траве цветы — ромашка, красная гвоздика, вьюнок... А рядом с ней был человек, который один воплощал в себе все, без чего нельзя, невозможно жить на свете.

Еще вчера он был просто парень — высокий, красивый, добрый; такой вполне мог понравиться, даже больше, чем понравиться, и, расставаясь с ним, отчего-то щемило сердце.

Но это было вчера. А сегодня... сегодня он был для нее — все. Жизнь, любовь... И еще — он был сила, единственная сила на земле, способная защитить живых и отомстить за мертвых.

И его, его тоже должна была отнять у нее война!..

Ведь еще час, два, три... совсем немного, и кто знает, увидятся ли они когда-нибудь...

И поэтому могло случиться так, что когда Георгий обнял Люсю, она не отстранилась. В его глазах, в упор устремленных на нее, появилось какое-то новое, непонятное ей выражение...

В другое время девушку, наверное, испугал бы такой взгляд, но теперь она сама обеими руками обхватила его голову и почти материнским движением прижала к своей груди. Пальцы Люси гладили его волосы, осторожно коснулись красной звездочки на сдвинувшейся в сторону фуражке, скользнули по знакомому шраму — от уха к затылку...

...Было тихо-тихо, лишь кузнечики звенели в траве... И казалось, что, кроме них двоих, звона кузнечиков и высокого потемневшего неба, во всем мире нет ничего и никого...

...Она машинально сорвала цветок, медленно поднесла к глазам — пять белых лепестков и пузырем вздутая чашечка...

— Ты что, Люся?..

Он и сам уже догадался. ...Цветок-хлопушка. Верочкина хлопушка...

— Не надо, Люсенька...— попросил он, силясь найти хоть какие-нибудь успокаивающие слова, но слова не шли на ум, и он повторил: — Не надо...

Машинально разжав пальцы, она выпустила смятый цветок.

Зашумел в кустах ветер. Что-то грохнуло за ближней рощицей, тревожный свет блеснул и осветил все вокруг.

Люся вскрикнула и, испуганно оглядевшись, еще теснее прижалась к Георгию.

— Гроза это...— улыбнулся он снисходительно.— Не бойся, Люсенька.— И добавил, вглядевшись в потемневшее небо:— Сторонкой пройдет, за лесом... А дождичка хорошо бы...

Но Люся как будто бы не слышала его.

— Гроза...— произнесла она медленно, словно вдумываясь в смысл этого слова. — Гроза... Даже забыла, что бывает гроза...

И вдруг, подняв побледневшее лицо к полыхающему молниями небу, она заговорила взволнованно:

— Ведь наступит же такой день — загремит вот так, заполыхает, и никто не испугается...

Снова, теперь уже совсем близко, ударил гром, тяжело застучали первые крупные капли.

А Люся, все так же подняв вверх бледное лицо, продолжала твердить:

— ...И никто не испугается... Загремело — значит гроза, значит дождь, теплый дождь прольется на земле... И больше ничего, ничего...

Она обернулась к Георгию, взглянула на него с молчаливой надеждой услышать подтверждение своей мысли, и он понял, проговорил успокоительно:

— Ясное дело... Кончится война, так уж никто грозу с бомбежкой не спутает... — Он прислушался к затихающему вдали грому, провел ладонью по Люсиным повлажневшим волосам.— Вот и весь дождь... Я ж говорил — стороной пройдет.

— Хороший дождь,— сказала она тихо.

— Ну какой там, только-только пыль прибил... Пойдем.

Она не ответила, смотрела, как разорванная солнечными лучами медленно уплывала туча.

— Пойдем,— повторил Георгий.

— Куда? — словно очнулась девушка.— К Марусе?

— Ко мне пойдем,— уловив протестующее движение Люси, он добавил:— Пожалуйста, пойдем. С товарищами познакомлю.

Товарищи Георгия оказались чрезвычайно предупредительными: один за другим деликатно вышли из купе.

Особенно изящно сделал это выходивший последним стройный и с крошечными черными усиками младший лейтенант — бакинец.

Поравнявшись с Люсей, он вытянулся, приложил пальцы к козырьку.

Люся, покраснев, опустила глаза.

Георгий, не обратив ни малейшего внимания на галантного младшего лейтенанта, вытряхнул содержимое вещевого мешка: хлеб, фляжку, банку с консервами.

Люся молча следила за этими приготовлениями. И только когда Георгий, отрезав порядочный ломоть хлеба и покрыв его толстым куском консервированной американской колбасы, пододвинул все это к Люсе, она остановила его:

— Подожди!..

Огляделась.

— Есть у тебя... ну, хоть носовой платок?

— А как же!.

Георгий вытащил из кармана измятый платок. Увидев рыжеватое пятнышко, поспешно сунул платок в карман, полез в чемодан и достал совсем свежий, наглаженный и сложенный в несколько раз платок.

Люся развернула его, застелила им, как салфеткой, узенький откидной столик-полочку, аккуратными ломтиками нарезала хлеб — почему-то именно сейчас Люся, всегда посмеивающаяся над хозяйственной дотошностью матери, ощутила непреодолимую потребность сделать все так, как сделала бы мать.

Может быть, вспомнились ее постоянные наставления, может быть, впервые почувствовала себя уже не девочкой, а женщиной и захотела без слов дать понять вчера еще незнакомому человеку, что считает его мужем и любое место, в котором проводят они эти последние минуты вдвоем,— своим домом.

Во всяком случае, расстилая, как скатерть, носовой платок (хорошо, что мужские платки такие большие), расставляя на нем немудреную сервировку их первого и последнего ужина, Люся была молчалива и торжественно-серьезна.

Она продолжала оставаться серьезной и тогда, когда, достав откуда-то бутылку, Георгий предложил:

— Выпьем, Люсенька, а?.. За нашу встречу...

Он спросил нерешительно и удивился, когда Люся сразу же согласилась: ведь сегодня — она верила в это! — была ее свадьба. Печальная свадьба, но что поделаешь — война.

Георгий налил водку в походную кружку и стал искать глазами еще какую-нибудь посудину.

Но Люся взяла наполненную кружку, протянула ему:

— Пей. А мне оставь...

— Это другое дело...— удовлетворенно произнес Георгий и, подмигнув ей хитро, залпом опорожнил половину кружки, пододвинул.

Люся с серьезнейшим видом заглянула в кружку.

— Еще немножко.

Георгий поспешно сделал еще несколько глотков.

Тогда она взяла кружку, решительно поднесла к губам и только чуточку помешкала, ну секунды две-три.

Выпила.

Отодвинула далеко-далеко от себя. Потом с гордостью посмотрела на него, тихонько засмеялась.

А в глазах были слезы...

...Люся стоит уже на платформе, около воинского вагона, рядом с Георгием. Обхватила его шею руками:

— Только будь живой... через час я тоже уеду... Я не знаю, куда писать тебе... И ты не знаешь... Но ведь ты найдешь меня... Найдешь... Только будь живой.

Она с силой прильнула к нему —не обращала внимания ни на оглядывающих их солдат и офицеров, ни на Марию, ни на стоящий неподалеку эшелон, в котором предстояло ехать ей самой.

Мария тоже пришла на вокзал проводить Люсю и теперь, чтобы не мешать, стояла в сторонке.

Подошла, напомнила:

— Место надо бы тебе занять...

Но Люся не слышит. Не слышит и не видит никого, кроме вагона, который сейчас тронется, кроме Георгия, который сейчас взберется на подножку вагона.

— Только будь живой...

Эти слова Люся произносит, как заклинание, глаза у нее такие, что в душе у Георгия что-то дрогнуло.

— Ну, конечно, кончится война, обязательно встретимся... Жаль вот написать некуда...

— Некуда...— шепчет дрожащими губами Люся и все озирается.

Лязгнуло, заскрежетало вагонное сцепление.

— Садись!..— вскрикнула Люся, но руки не отпускали его.— Нет, как же... садись, Юра!..

Он поцеловал ее, вскочил на подножку.

— Люся! — схватила ее за руку Мария.— Как же это некуда — мне пускай пишет, мне, на мой адрес... И ты пиши...

Люсины глаза расширились.

— Юра! — закричала она и зашагала по платформе рядом с медленно двигающимся вагоном.— Пиши Марусе, слышишь?

— Агафоновой! — пронзительно закричала Мария.

— Агафоновой! — подхватила Люся.— И я буду писать! Слышишь?

— Слышу!

— Она тебе письма мои перешлет! А мне твои!..

Он помахал рукой.

— Юра! — теперь она уже почти бежала, раскрасневшаяся, в необычайном возбуждении кричала прерывающимся голосом:

— Пиши! Юра! Станция Луговая!.. Агафоновой Марии! Агафоновой! Не забудь, Агафоновой!.. Станция Луговая!..

Он что-то прокричал, но нарастающий грохот поезда заглушил его слова, заглушил и ее слова. Продолжая бежать теперь уже не по платформе, а полем, она повторяла снова и снова:

— ...Агафонова Мария... Не забудь!.. Станция Луговая!..

И даже тогда, когда поезд ушел далеко вперед, а она, остановившись, учащенно дыша, смотрела вслед ему, туда, где, сливаясь, поблескивали рельсы и вился едва заметный дымок, и тогда губы ее шевелились, как будто повторяли все те же слова:

— Не забудь... Станция Луговая...

Все это пронеслось, вспомнилось с необыкновенной отчетливостью, возникнув вдруг из самых глубинных, потайных, годами не тревожимых закоулков памяти, в ту короткую минуту, когда геолог Георгий Алексеевич Рябов, возвращавшийся из командировки и заглянувший в буфет на небольшой станции, стоял перед женщиной в белом фартуке.

— Значит, живой... — с тем же оттенком безрадостного удивления повторила Мария.

Георгий понимал, что́ она думала о нем. Но не это сейчас занимало его — пусть осуждает... Он хотел только знать одно — и хотя ему трудно было спросить, он спросил:

— А она?.. Она жива, Люся?.. Написала вам?..

Мария ожидала, что он будет оправдываться, объяснит, но он не оправдывался, не объяснял, только спрашивал — как будто он имеет право спрашивать.

И женщина с уже нескрываемой враждебностью взглянула на Георгия.

— Ну жива. Жива-здорова. Бутылочки ваши не забудьте.

Георгий бросил растерянный взгляд на бутылки, машинально взял их, а она сказала тем же враждебным голосом:

— Вы уж извините, мне работать надо.

И, рассердившись уже не на него, а на себя — за то, что остановила его, за весь этот ненужный разговор, направилась к буфету.

— Внимание! — раздался оглушающий голос станционного диктора.— Поезд семьдесят второй Москва—Владивосток отправляется через одну минуту. Просим пассажиров занять свои места. Внимание! Поезд семьдесят второй...

Маленький жизнерадостный пассажир в соломенной шляпе, тихо охнув, отставил кружку с недопитым пивом и, смешно размахивая руками, помчался к выходу.

Несколько секунд Георгий стоял не двигаясь, словно не знал, куда идти. Но оставаться здесь было и вовсе незачем, и, покосившись на Марию, которая что-то делала за стойкой, пошел к своему вагону.

— Поторапливайтесь! — весело закричал ему, высунувшись из окна, одутловатый попутчик.

Георгий вошел в вагон.

— Мы уж беспокоились...— улыбнулась девушка.— Боялись, вдруг из-за лимонада от поезда отстанете...

Он взглянул на нее рассеянно, вошел в купе, поставил на столик бутылки.

Вагон вздрогнул. Свалились на пол лежавшие на краю стола костяшки домино.

Кряхтя, одутловатый наклонился, стал шарить по полу.

Все так же рассеянно Георгий смотрел на широкую спину попутчика, на медленно поплывшие мимо окна кусты палисадника, на уходящий куда-то в сторону небольшой вокзал с надписью, которую он только сейчас заметил — «Луговая»...

Поезд снова увозил его — нет, теперь уже не от Люси, а от внезапно ожившего воспоминания о ней. Но почему-то Георгий не мог примириться с этим, не мог уехать...

Одутловатый выпрямился и застыл с костяшками в руке.

Что это?

С лихорадочной быстротой схватив чемодан, плащ, сосед его метнулся к двери, в которую в этот момент входил юноша в ковбойке.

Толкнув опешившего юношу так, что тот оказался внезапно в коридорчике, Георгий побежал, расталкивая пассажиров.

Кто-то из них недоуменно произнес вслед Георгию:

— Проспал, что ли?..

— Ненормальный,— убежденно заметила круглолицая проводница.— Он же до Владивостока...

Ничего не понимая, смотрела ему вслед девушка — соседка по купе.

А Георгий был уже на площадке.

Рванул дверь,

швырнул чемодан,

спрыгнул вслед за ним...

Едва удержался на ногах, потому что поезд начал уже ускорять ход.

Когда последний вагон прогрохотал мимо, он сделал несколько торопливых шагов вслед; провожая растерянными глазами состав, силился, казалось, понять, зачем же он спрыгнул, зачем остался?

Чемодан, измазанный, с расстегнутым чехлом, лежал набоку. Георгий потрогал его зачем-то носком ботинка, швырнул на него с досадой сложенный вдвое плащ, сел сам сверху.

Придя наконец в себя, хмуро спросил у молоденькой девушки в форменной железнодорожной куртке:

— Где у вас камера хранения?..

— За часами — видите? Вниз надо спуститься, там ступеньки.

Мария домыла последнюю кружку и, вытерев о фартук руки, начала подсчитывать дневную выручку.

Не успела подсчитать — в дверях появился Георгий.

Она молча вертела в руках десятирублевую бумажку, а он, тоже молча, переложил плащ на левую руку, вытер ладонью лоб, сказал:

— Вот...

Молча шли они рядом по опустевшей улице.

Идти было недалеко: Мария жила в том же пристанционном поселке.

Та же скрипучая калитка, только дом казался новее: может быть, свежая штукатурка.

...Войдя в комнату, Мария зажгла свет.

Георгий огляделся:

— А ребятишки?..

— Выросли мои ребятишки...— с грустной гордостью сказала женщина.— Разъехались...— Наклонившись, она взяла плащ, подошла к вешалке.— Старший в армии, Татьяна в Москве учится, вот только младший со мной...

На кровати, стоящей в углу комнаты, спал, разбросавшись, парень со скуластым веснушчатым лицом.

— Не бойтесь, не проснется...— сказала она, уловив осторожное движение Георгия.— Он как заснет, хоть из пушки стреляй!..

Георгий огляделся еще раз.

Чистенькая квадратная комната, в которой он находился, ощутимо изменилась — она была лучше обставлена и даже казалась более просторной. Не было аляповатого вышитого коврика, но по-прежнему висели под общим стеклом многочисленные фотографии — темноволосый скуластый человек в костюме железнодорожника стоял, улыбаясь, около паровоза; он же сидел рядом с Марией, окруженный тремя малышами, и у всех были счастливые лица; он же — в военной гимнастерке...

Рассеянно вглядываясь в это чужое лицо на старой фотографии, он уже собрался спросить у Марии о муже, но она догадалась, предупредила вопрос:

— В то же лето похоронку получила... Писем не было ни одного, а похоронку получила...

Теперь она разговаривала с ним совсем по-другому, как будто, выскочив из поезда неизвестно для чего, вопреки всякой логике и рассудку, он снял с себя часть вины и получил право вспоминать, спрашивать...

Почувствовав эту перемену, Георгий сел за стол, покрытый чистой скатертью, и снова, но на этот раз более решительно спросил:

— Расскажите о Люсе... Где она?.. Что с ней?..

Мария ничего не ответила. Подошла к комоду, открыла ящик, где хранились документы, деньги, фотографии, письма детей — словом все самое ценное, и достала оттуда — не письмо, не два, не три... а целую пачку писем, объемистую пачку.

Пачка была обернута белым тетрадочным листом в две линейки, аккуратно перевязана шнурком.

Она развязала шнурок и все так же молча выложила на стол перед Георгием груду писем — может быть, пятнадцать или двадцать, а может быть, и больше...

Треугольнички — самодельные конверты со штампами военной цензуры и обычные конверты послевоенного образца. Они копились незаметно, одно за другим, и сейчас, выложив их все вместе, Мария словно сама удивилась тому, как их много, и сказала, бросив беглый взгляд на застекленные фотографии:

— Экое богатство...

Да, уж она-то знала цену этим листкам, многие из которых успели пожелтеть от времени... Сколько долгих месяцев вместе с детьми ждала она весточки, хоть какой-нибудь,— и ничего, кроме нескольких отпечатанных на машинке строк, сообщавших, что ее муж...

Но она ни в чем не могла обвинить себя, а он, Георгий?

— «Ты мог бы,— говорил ему внутренний голос,— владеть всем этим богатством любви, преданности, верности. Оно само, нежданное, падало в твои руки...»

— Если б я знал...— бормотал он,— но я же не знал...

— А она знала? Верила она...— проговорила Мария, уже не с осуждением, а с жалостью глядя на Георгия.

Медленно собрав все письма, он двинулся к выходу.

Она загородила дорогу:

— Куда ж вы на ночь глядя?

— Я сейчас...

Она поняла, что не нужно ему мешать и все же предложила:

— Может, чайку...

— Спасибо...

Он сказал это сначала машинально, как благодарят за предложение выпить чаю.

Но тут же спохватился, вспомнил, что не за чай должен быть он благодарен этой женщине, и уже без слов, молча, стиснул ей руку.

И ушел.

Мария постояла, подошла к застекленным фотографиям, долго смотрела, не отводя глаз, вынула из сумочки, которую держала в руке, платочек, бережно вытерла стекло и, продолжая о чем-то думать, дошла до окна. Отодвинула занавеску.

Было уже темно. Совсем далеко, может быть, оттуда, где загорелись и погасли огоньки, шел состав...

На улице темно и найти такое место, где можно было бы без помех, в одиночестве прочесть письма, было не так-то просто.

Пройдя по темным улицам, вернулся на вокзал.

Немолодой мужчина с невыспавшимся лицом и нарукавной повязкой дежурного остановил его у двери.

— Предъявляйте билет.

Георгий смотрел недоумевающе.

— Билет, говорю, гражданин...

— А-а...

Он неловко зажал под мышкой пачку писем, не сразу нашел билет.

— Вот...

— До Владивостока?..— дежурный с любопытством взглянул на него.— Отстали, что ли?..

— Нет... то есть...

— Надо, гражданин, в транзитную кассу, отметить билетик.

Георгий молчал, слова дежурного не доходили, кажется, до его сознания.

— Пойдемте, товарищ пассажир, покажу.

Он довел Георгия до окошка, над которым висела табличка: № 2.

— Вот тут...— сам протянул в окошко билет.— Дуся, закомпостируй товарищу!

— Да... да...— сказал рассеянно Георгий, принимая билет и забыв поблагодарить.

Он вошел в маленький зал ожидания. Не видел, есть ли еще кто-нибудь, кроме него, в зале; сел на скамью, которая стояла ближе к лампочке.

Вынул первое попавшееся письмо, торопливо, жадно надорвал конверт.

«Я не вытерпела, Юра... Пишу тебе с дороги... Мелькают какие-то леса, домики, поля... А я вижу только тебя...»

Через распахнутую дверь зала ожидания был виден кусок платформы, круглые станционные часы. Он уставился на часы с такой сосредоточенностью, как будто стрелки, спокойно по кругу отмеривающие время, могли возвратить его в прошлое.

«...Почему-то только теперь я поняла: если бы не ты, я не стояла бы возле двери и меня не отбросило бы в сторону... Из-за тебя я осталась жить. Может быть, даже для тебя...»

Прошел маневровый паровоз, и в свисте, в оглушающем шипении его потонул слабый девичий голос.

Но вот он снова зазвучал:

«...и я подумала — кончится война... мы оба приедем на станцию Луговую...»

...Одиноко слоняется по платформе сумрачный Георгий. Уже рассвело и притихшая ночью, хотя и не прекращавшаяся ни на минуту деловитая суета железнодорожной станции сделалась заметнее, оживленнее: шипели маневровые паровозы, сновали по асфальтированному перрону вагонетки, девушки в пестрых платьях и форменных фуражках, негромко переговариваясь и чему-то смеясь, сортировали багаж — перегружали ящички-посылки...

Заговорило радио, и музыка, быть может, та же самая, что звучала тогда над обгорелой, исковерканной станцией, теперь спокойно плыла в свежем утреннем воздухе, аккомпанируя скромной, незаметной, но такой нужной и осмысленной человеческой работе.

Георгий прошел до конца платформы. Раньше уже здесь начиналось поле, а теперь по обеим сторонам пути теснились аккуратные, видно, недавно поставленные домики.

Но вот домики кончились, потянулись знакомые места — та же, что и пятнадцать лет назад, высокая трава... те же цветы, растущие в изобилии у самых рельс,— ромашка, красная гвоздика, вьюнок, чертополох... тот же лес неподалеку, за лугом...

Он шел, и в памяти безостановочно звучали не отдельные слова и строки, а фраза за фразой письма, которые он прочел много раз, и, наверно, запомнил на всю жизнь.

«...Я не писала тебе уже очень давно и твердо решила, что больше писать не буду. И вот я снова пишу тебе, но теперь уже в последний раз...»

Георгий шел, и перед глазами его неотступно стояло лицо Люси, такое, каким он видел его в последние минуты, когда она смотрела на него и повторяла: «Только будь живой!.. Будь живой...»

«...Когда я оглядываюсь на все эти годы, мне кажется странным и удивительным, как могла я писать, писать, писать, не получая ответа, даже не зная, дойдут ли когда-нибудь мои письма до тебя, как могла я без конца тянуться к тебе — нет, даже не к тебе, а к какой-то точке, где наши руки должны были встретиться,— и ничего, кроме пустоты... А я снова протягиваю руки...

...Странно, удивительно, и все-таки очень просто. Мне просто нужно было верить, что ты жив, что ты не погиб и все остальное становилось не важным...»

Он шел, и все, что окружало его,— трава, цветы, лес, поле, убегающие вдаль рельсы — все эти немые свидетели, казалось, узнавали его и говорили голосом Люси:

«...Если ты каким-то чудом прочтешь это письмо, значит, ты читал и остальные, и уже знаешь, что я работала на санитарном поезде, потом в госпитале. Почти каждого раненого я в первую минуту принимала за тебя и каждому умершему мне хотелось заглянуть в лицо, чтобы убедиться, что это не ты...

...И потом, когда война уже кончилась, мне сотни раз казалось, что я вижу тебя — на улице, в магазине, в поезде...»

Георгий остановился.

Вот и то место, где он увидел ее спящую и сказал Верочке: «Тише, пусть спит...»

Постоял немного, огляделся и двинулся обратно к станции.

Теперь он шел уже не полем, а прямо по насыпи, по шпалам. Подойдя совсем близко к платформе, снова остановился.

«...Теперь для меня начинается новая жизнь — я не буду больше писать тебе, не буду ждать твоих писем, не буду отыскивать тебя в каждом прохожем. И все-таки я пишу тебе — в последний раз.

...Почему-то кажется, что ты жив и не писал мне по самой простой причине, по той причине, по которой многие люди не пишут писем,— сначала некогда, что-нибудь мешает, а потом уже незачем. Тебе, конечно, многое могло помешать: ведь ты ехал на фронт... А потом прошло время, и стало незачем.

Да и что могла значить наша встреча, эти несколько часов близости среди стольких разлук, смертей, разрушений?

Но я не хочу упрекать — наоборот. Я не жалею, что встретила тебя, я рада, что все было так, как было...»

Георгий смотрел на рельсы.

Рельсы... рельсы...

Поблескивая на солнце синеватой сталью, тянутся, убегают вперед, вдаль — вправо и влево, на восток и на запад... Как это было?

Два поезда двинулись друг другу навстречу. Она стояла в раздвинутых дверях своего вагона, он — на площадке своего; потом поезда разминулись и стали расходиться — все дальше и дальше... Один лишь взгляд, одно короткое мгновение, когда некогда и нечего говорить — вот и все... Только рельсы звенят да мерно постукивают колеса...

— Пройдите с путей, гражданин,— строго сказала, подойдя совсем вплотную к Георгию, молоденькая девушка в форменной железнодорожной куртке,— московский скорый прибывает!

Георгий поднялся на платформу.

Воздух вокруг уже дрожал от нарастающего грохота.

Еще секунда — и шумная толпа выплеснулась из остановившихся вагонов.

Кажется, впервые в жизни стоит он вот так на перроне, не торопясь к поезду, никого не встречая, никого не провожая, стоит и оглядывает всю эту вокзальную сутолоку праздным взглядом постороннего...

Расталкивая всех, пробежал парень лет двадцати двух, торопливо спросил у Георгия:

— Это двадцать восьмой поезд, да? — и, забыв поблагодарить, помчался дальше.

Люди проходят, пробегают, расспрашивают, где буфет, где камера хранения, где транзитная касса, и почему-то, быть может, потому, что Георгий стоит один и как будто никуда не торопится, все обращаются именно к нему.

— Буфет? Вон за той кассой, налево — первая дверь...

— Видите, за часами? Там камера хранения... спуститесь вниз по ступенькам...

— Окошко номер два...

Он объясняет, советует, показывает — ведь он и в самом деле все это знает, он чувствует себя чуть ли не старожилом этой станции, хотя лишь вчера задавал эти вопросы...

Но вот паровоз загудел, и толпа заметно поредела, хлынула по вагонам. Еще один гудок, застучали колеса, и вскоре на платформе не осталось никого. Тогда Георгий увидел их — парня, спрашивавшего, какой это поезд, и ту, которую он встретил.

Они сидели рядом на чемодане у края перрона и, видимо, не торопились уходить, поглощенные радостью встречи.

Георгий подошел к ним ближе.

Казалось, он хотел что-то сказать, но не сказал ничего, только смотрел.

Наконец девушка встала, внимательно оглядела опустевший перрон — низкорослый кустарник, клумбы небольшого сквера, скромный фасад вокзального здания — такие бывают на станциях «среднего масштаба», крупные буквы: Луговая.

— Луговая...— медленно произнесла девушка.— Какое хорошее название... Пойдем.

Парень взял ее чемодан, и они пошли.

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

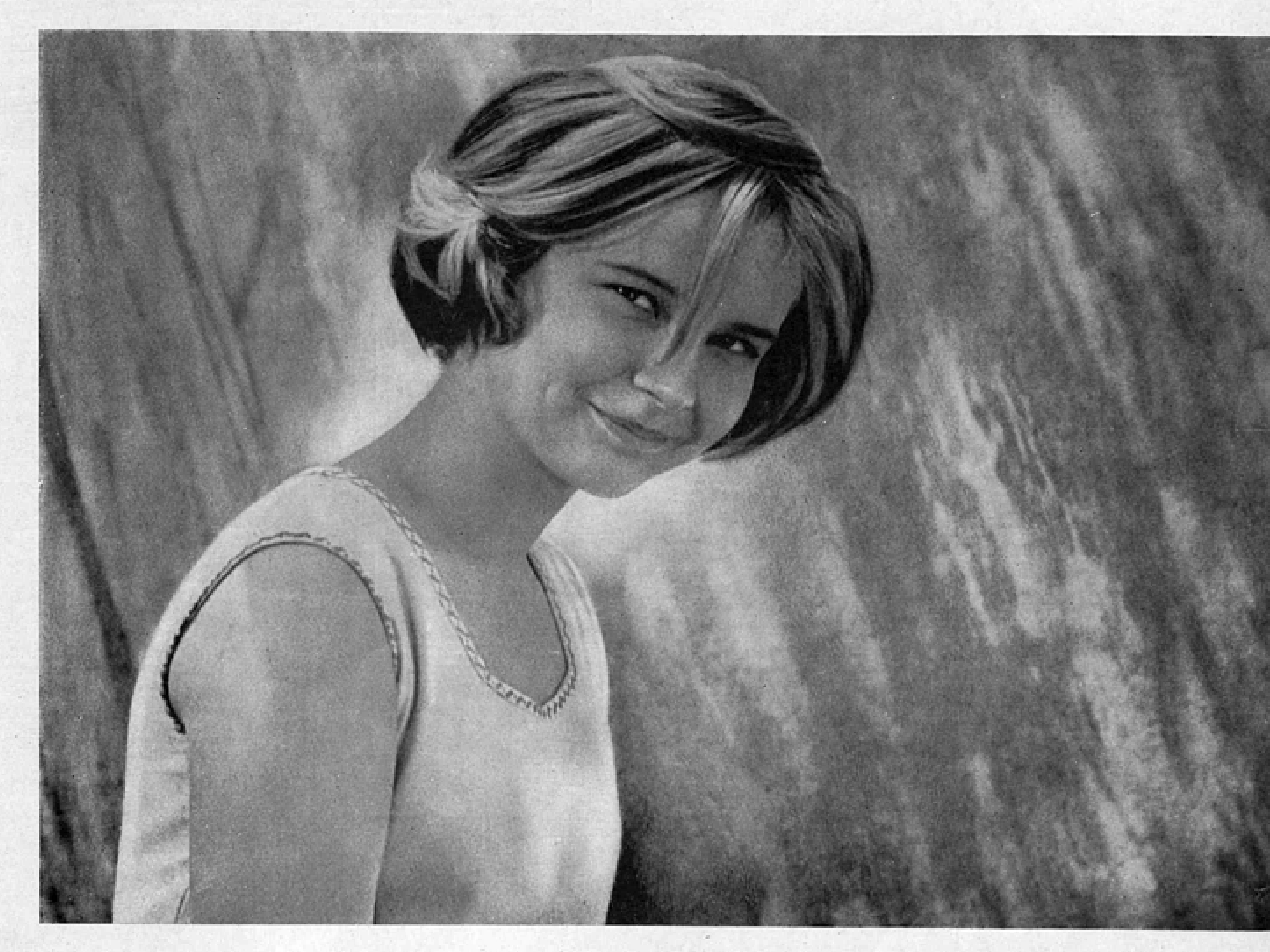
Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 11413. Подписано к печати 24/XII 1964 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 11 (условных листов 17,9) Учетно-издательских листов 18,3
Тираж 26 960 экз. Заказ 3695

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

8



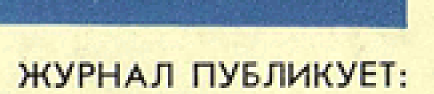
Н. Богунова — Инка

«ДО СВИДАНИЯ, МАЛЬЧИКИ»

Сценарий Б. Балтера. Постановка М. Калика. Оператор Л. Пааташвили. Художник Т. Антонова. «Мосфильм», 1964.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1965 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.